Interpretaciones del delito

Para una hermenéutica materialista en la narrativa policial de Juan Carlos Martelli

Lucía Feuillet



Interpretaciones del delito

Para una hermenéutica materialista en la narrativa policial de Juan Carlos Martelli

Interpretaciones del delito.
Para una hermenéutica materialista en la narrativa policial de Juan Carlos Martelli

Lucía Feuillet

ISBN: 978-956-8416-93-5
Santiago de Chile, marzo 2020
Primera edición:

Diseño de portada: Luis Thielemann

Gestión editorial: Ariadna Ediciones
http://ariadnaediciones.cl/



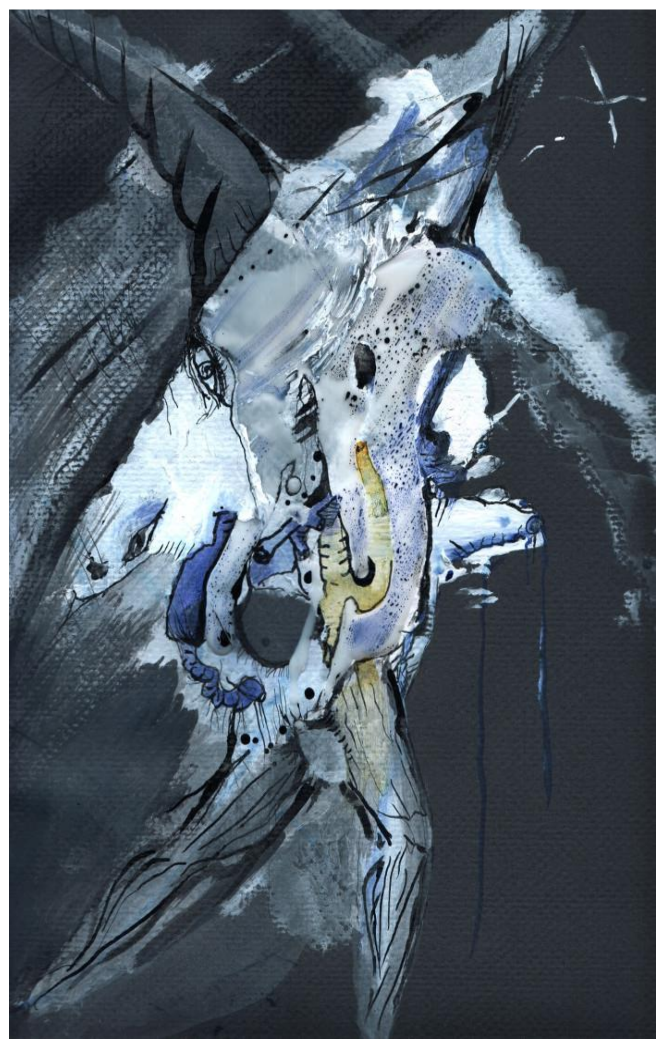
Las imágenes incluidas en este libro son de
autoría de Marina Martelli

A mis padres

Índice

Índice **7**
Capítulo I: ¡Historicemos siempre! 16
La perspectiva del marxismo clásico y sus relecturas 16
La producción social, hacia una propuesta de intepretación materialista 16
PARTE I: Marcos culturales 17
El desciframiento de la praxis. Marxismo y hermenéutica en Fredric Jameson 17
PARTE II: Marcos sociales 29
Contra los robinsonianos: el movimiento histórico
en el marxismo clásico 30
PARTE III: Marcos literarios 46
El movimiento desde la literatura hacia las relaciones sociales 46
Parte IV: Entre lo social y lo literario 56
Benjamin y Gramsci: fragmentos de una lógica de dominación 56
PARTE V: Horizontes de lectura 74
Los tres horizontes jamesonianos 74
Nuestros horizontes críticos 81
Capítulo II: Crimen y sociedad, una no-historia del relato policial en Argentina 88
Las novelas de Martelli en perspectiva **88**
Los comienzos del género:
literatura de bandidos y relatos de enigma 91
Crimen organizado, *thriller* político y espionaje 97
Los 60 y 70, el *thriller* político en argentina 100
Los '80 y '90, democracia y negocios criminales 110
Continuidad y dispersión del relato policial 118
Capítulo III Contradicciones, traición y subversión temporal en *Los tigres de la memoria* y *El Cabeza* 125
Las organizaciones delictivas y la contradicción 125
Los tigres de la memoria*, la organización delictiva* 131
y los asedios del poder 131
El Cabeza*: La traición como signo de la rebelión* 137
Tesis sobre el pasado en subversión 153
Temporalidad en subversión en *El Cabeza* 156
Redención del pasado en *Los tigres de la memoria* 164

Capítulo IV: Literatura pirata en *Getsemaní* y relatos de rebelión en *Gente del Sur* ***174***
Parte I: *El escritor y la rebelión, una travesía literaria hacia el delito* 174
Modos de producción literaria, modos de producción social 176
Discontinuidad y enunciación 181
Parte II: Getsemaní, de la derrota al delito 187
Traiciones superpuestas: coherencia de toda contradicción 194
Literatura y transgresión 198
Capítulo V: La subversión del relato en *La muerte del hombrecito* **203**
La organización del relato 205
Las organizaciones delictivas 213
Las ficciones de la traición 218
Narración, utopía y traición 220
La subversión de la técnica literaria 223
Capítulo VI Las tradiciones revolucionarias y el género policial argentino en *Los muros azules* 227
Modos de producción en pugna, ¿independencia o socialismo? 230
Del delito como producción social al modo de producción 234
El Estado autoritario o el borramiento de la autoridad narrativa 238
Los géneros, una perspectiva abierta 244
Las ficciones de Martelli en perspectiva subversiva 254



Humo. Carbonilla, tinta china, vela, acrílico sobre papel

La interpretación múltiple

"Innumerables son los relatos existentes" decía Roland Barthes, al tiempo que señalaba la multiplicidad y superposición de narraciones en todos los aspectos de las materias significantes, en todas las épocas y lugares a través de la historia de la humanidad (1970: 9). Y donde haya una ficción que se vierte en palabras, podemos agregar, hay una lectura o una "escucha" en sentido amplio –teniendo en cuenta el origen de las tradiciones narrativas vinculadas a la oralidad–. Incluso si convenimos que las imágenes o las artes escénicas y plásticas también soportan una trama narrativa, podemos afirmar que su expectación activa produce un movimiento de lectura-interpretación, o "traducción" de sentidos en el choque de culturas y temporalidades. Es decir, a la interpretación puede adjudicarse el mismo carácter universal que Barthes atribuye a los relatos, pero en una potencialidad multiplicadora, porque para cada narración existe una red infinita de lecturas que activan series de sentidos disímiles e incluso virtualmente discordantes, que circulan en todos los espacios de la discursividad social, desde el recinto informal de una charla de café hasta la esfera súper especializada de una conferencia académica, parafraseando nuevamente al autor de *Mythologies*. En el entorno de tal universalidad de la interpretación transnacional, transhistórica y transcultural como los relatos (Barthes, 1970), definimos nuestra perspectiva y proponemos un método que ofrece una serie de instrumentos renovados para el abordaje de la literatura policial.

La hipótesis principal de este trabajo se traza en torno a la categoría del delito, considerada desde de su lugar en la productividad social, que permite reescribir interpretativamente algunos rasgos de la organización de la sociedad y sus contradicciones en la literatura. En las novelas de Juan Carlos Martelli que analizamos -*Gente del Sur*, *Getsemaní*, *Los tigres de la memoria*, *El Cabeza*, *La muerte de un hombrecito* y *Los muros azules*- la transgresión se revela en la forma de "delitos organizados", instalada en lo social a partir de comunidades delictivas atravesadas por la traición. Esto conduce a una indagación sobre los modos de producción en contraposición, desde del delito como operador de lectura representado en los textos al modo de una rama productora de ganancias y relaciones sociales. Las corporaciones ilegales que atraviesan nuestras novelas concentran intereses diversos, ocasionalmente compartidos, que traducen a la ficción conflictos económicos y políticos. A su vez, los mecanismos de la producción literaria pueden resignificarse interpretando alegóricamente la matriz de lectura del género policial, revelando una zona de interferencias entre la literatura y la propiedad, un conjunto de transgresiones en la red discursiva.

De este modo, proponemos un análisis crítico del corpus desde las nociones de producción social, modo de producción y delito empleadas aquí como instrumentos teórico-metodológicos en la construcción de un

modelo interpretativo. Para esto, revisamos en profundidad las categorías del materialismo histórico atinentes a nuestra lectura, y las redefinimos en relación a la crítica cultural. Nos centramos en la propuesta de Fredric Jameson, en diálogo con otros autores que abordan objetos culturales desde una perspectiva marxista: Antonio Gramsci, Terry Eagleton, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y otros.

Nuestra lectura del materialismo histórico, además, procura recuperar la tradición crítica y transformadora de lo social en que este se sostiene desde sus orígenes, sin caer en el determinismo de las teorías del reflejo. El marxismo se propone, desde sus inicios, la lectura histórica de las categorías científicas en relación con las formaciones sociales que las sustentan, oponiéndose al primer mecanicismo representado por la intención de la burguesía de explicar sus relaciones sociales como naturales y eternas (*Miseria de la filosofía*, *La ideología alemana*). A su vez, en el área de los estudios de la enunciación, Valentín N. Voloshinov problematiza estas concepciones de la historia y lo social respecto al lenguaje. Para este autor, el signo ideológico funciona a la manera de un Jano bifronte que alberga una contradicción en tanto representante de lo reaccionario de una ideología dominante y por tanto, estabilizador de un sentido anterior que constituye una "verdad" inmutable (Voloshinov, 2009: 48). De modo que la historización[1] crítica es el signo de nuestra lectura del marxismo y de los procedimientos de construcción del lenguaje literario, de ahí que retomamos corrientes de la teoría fuertemente ligadas al desciframiento de las tendencias al cambio y el movimiento histórico.

Para Jameson, el análisis de la contradicción en lo social es parte de la interpretación sistematizada en los estudios literarios. De esta forma, el ideologema del delito y la contradicción social constituyen los puntos de partida para repensar al género policial como matriz de lectura y a la vez reescritura del código maestro de "modo/s de producción". Comenzando con la conceptualización de este género literario, construimos la relación texto-complejidad de lo social que incorpora la lectura diacrónica y la movilidad de los sentidos profundamente históricos y contingentes. En nuestro trabajo el policial es un código interpretativo que opera desde el ideologema del delito productivo y permite problematizar la ligazón con el/los modo/s de producción o formación/es social/es. A su vez, la narración como mecanismo ficcionalizado e incorporado a los textos mediante la perspectiva del delincuente nos permite reflexionar sobre la producción literaria en el espacio de lo delictivo, paralelamente al desarrollo del misterio y la clandestinidad como procedimientos de construcción del relato. En este punto resultarán pertinentes las lecturas de Walter Benjamin en relación a las dinámicas entre fuerzas productivas y relaciones sociales de producción que modifican la técnica literaria en favor de lograr una

[1] Si bien el sentido de este término es equivalente al de "historiar", preferimos usar "historizar" porque incorporamos allí los significados aludidos por Fredric Jameson en *Documentos de cultura. Documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, vinculados a su lectura del marxismo.

participación cada vez más activa del lector en la configuración de los sentidos.

Simultáneamente, rescribir un modo de interpretar el género desde esta perspectiva implica también revisar los posibles antecedentes y líneas de dis/continuidad del policial tal como se despliega en la literatura argentina. Por eso incluimos en nuestro trabajo un capítulo donde rastreamos el uso de la categoría de delito como producción social en la literatura nacional desde las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad. Esto posibilitará un diálogo intertextual con algunos autores centrales de la literatura argentina de los últimos dos siglos, desde Roberto Arlt y Jorge Luis Borges a Germán Maggiori, pasando por Ricardo Piglia, entre otros, en cuyos textos encontramos elementos que dialogan con las ficciones de Martelli.

La obra de Juan Carlos Martelli es tan diversa como los intereses testimoniados en sus textos autobiográficos. Unas memorias inéditas que alternan relatos de sus experiencias de viaje y de escritura con recetas de cocina dan cuenta de su actitud transgresora hacia lo discursivo, pensada desde un recorrido profesional que va desde el psicoanálisis a la literatura y que incluye la actividad de publicista, editor y periodista en importantes medios gráficos. La necesidad de este trabajo está trazada por la convicción de que su obra tiene mucho que aportar a la lectura del pasado histórico y literario, pero también a la perspectiva de una lectura sobre el futuro de lo social. Los guiños semánticos y discursivos que orientan la interpretación hacia las posibilidades de transformación social son demasiados como para centrarnos solamente en una lectura crítica de la abyección social que los personajes de sus novelas ostentan. La traición es, en la obra de este autor, un modo alegórico de plantear la rebelión en un código transgresor, que impulsa del delito a las asociaciones revolucionarias. De modo que el presente trabajo es un recorrido de lecturas profundamente subjetivas y centralmente sociales, que ponen en juego intereses atravesados por la misma paradoja, es decir, tan específicamente individuales como pretendidamente insertos en una trama de discursos colectivos.

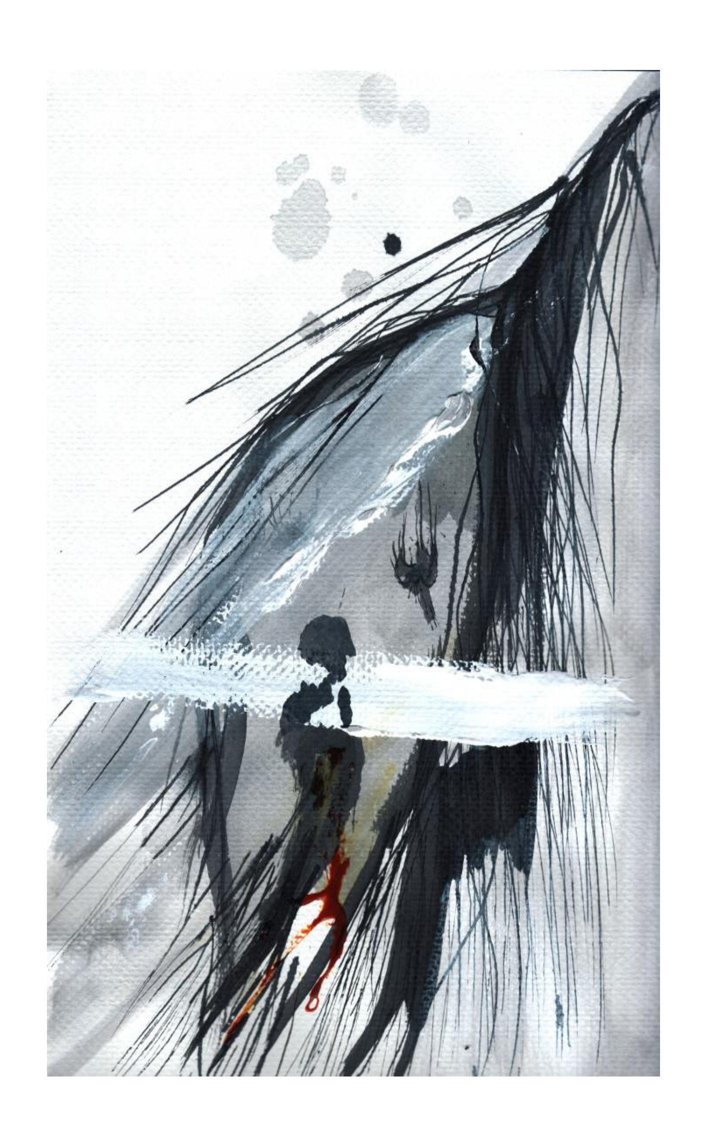
Este trabajo comenzó a delinearse a fines del año 2010, en una librería de la ciudad de Rosario, ante el hallazgo casual de una edición de *El Cabeza*, reimpresa como parte de la colección Variaciones en rojo dirigida por Jorge Lafforgue. Desde allí, un largo rastreo para localizar el resto de los textos del autor (entre librerías de usados, libreros anticuarios y rincones escondidos de bibliotecas públicas de varias ciudades argentinas) nos expuso el verdadero contacto entre la función detectivesca y la del crítico o investigador en literatura, ya que ambos descubren, en el caso difícil de resolver, el origen del placer descifrador. Finalmente, Marina Martelli nos proporcionó el importantísimo acceso a textos inéditos y pistas de la exploración que subyacen en estas páginas. Agradecemos de manera muy especial su colaboración, confianza y disposición, así como también el aporte de sus ilustraciones para estas páginas.

Nuestra investigación se desarrolló en el marco de una beca doctoral otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas a partir de 2014 para la carrera del Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba-Argentina). Agradecemos la atenta dirección del Dr. Jorge A. Bracamonte, que orientó con generosidad nuestro trabajo de investigación, proporcionando una guía invaluable en el recorrido de nuestra carrera doctoral, y en trayectos anteriores y posteriores. A la Dra. María del Carmen Marengo, co-directora, por el compromiso y el esfuerzo sostenido en estos años. Agradecemos también la atenta devolución del jurado que evaluó positivamente este estudio en 2018, conformado por la Dra. Elisa Calabrese, la Dra. Silvia Barei y el Dr. Martín Kohan, quienes aportaron primordiales reflexiones, revisiones y sugerencias que fueron incorporadas a esta versión. Fundamentalmente, expresamos nuestro agradecimiento a Manuel Loyola, y en su nombre a los editores de Ariadna, que trabajaron para hacer posible esta edición.

A nuestros compañeros del equipo de investigación “Otredades y cambios en el sistema literario argentino”, con quienes participamos de los mismos recorridos de lectura y espacios de trabajo, conformando una red solidaria de intercambios. Particularmente a Eugenia Argañaraz, Mariana Lardone y Ana Cremona, por el aporte de bibliografía, los fructíferos y amistosos diálogos literarios y extra académicos.

Asimismo, algunas de las líneas aquí desarrolladas forman parte de intereses suscitados por nuestro trabajo en las cátedras de Teoría y Metodología Literaria I y Literatura Argentina III de la Escuela de Letras. Agradecemos a todos los profesores y colegas ayudantes-alumnos y adscriptos de dichos espacios. Especialmente, a la Lic. María Lidia Fassi, por impulsar tantas lecturas, y por su dedicación a nuestra formación en docencia e investigación. A Daniel Gaido, por sus generosos aportes bibliográficos y académicos.

Finalmente, agradecemos a la familia y amigos, sin la colaboración y el apoyo cotidiano de ellos, la dedicación a nuestra investigación hubiera sido imposible. A Marcelo, por sus pacientes lecturas, su interés permanente y la construcción de nuestras bibliotecas, a Graciela por proporcionar innumerables colecciones literarias que llenan esas bibliotecas y rastrear libros inconseguibles, ambos impulsaron incansablemente este y otros proyectos. A Nano, por compartir trayectos de vida y admitir la invasión libresca del hogar. A Julia, por sus relatos que alimentaron nuestra pasión por la narración desde la infancia. A Jimena y Franco, por caminar lejanas ciudades con pesados tomos destinados a nutrir este trabajo. A Emilse por sus infinitos intentos de pulir nuestro estilo argumentativo. A Sebastián y Marcela, por su disponibilidad siempre atenta. Y a todos los sobrinos que llenan de futuro nuestros horizontes.



Arrastre. Carbonilla, tinta china, acrílico sobre papel

Capítulo I: ¡Historicemos siempre!

La perspectiva del marxismo clásico y sus relecturas

La producción social, hacia una propuesta de interpretación materialista

¿Qué entendemos por "historizar"? ¿Por qué apelar a un gesto preeminentemente histórico para enmarcar la interpretación? El libro *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (1979) tiene en nuestra investigación el alcance de un manual para la hermenéutica materialista, definida en el cruce de los métodos interpretativos y la teoría marxista. La consigna "¡Historicemos siempre!" con que Jameson abre el "Prefacio", se vuelve premisa ideológica y alcanza un sentido metodológico conforme avanzamos en la convicción de que descifrar lo histórico implica descubrir las cambiantes "leyes" que movilizan el desarrollo social. El objetivo es poner a la interpretación en el centro, configurándola como reescritura de un texto literario en términos de un código maestro que es, en última instancia, una conceptualización articuladora de varios niveles, complejidades y temporalidades en choque en el/los modo/s de producción (Jameson, 1989: 11).

Las ideas de delito, producción social y modo de producción estructuran tanto la construcción de nuestro problema como el método de su abordaje, la perspectiva desde la cual construimos el objeto y los instrumentos para dar cuenta de su análisis. Reformular exhaustivamente estas nociones, revelando las operaciones interpretativas que suponen y las posibilidades de lectura que proyectan, implica configurar un marco interpretativo organizado en torno a la matriz que enuncia Fredric Jameson respecto a su "hermenéutica materialista", aunque en diálogo con otros autores y profundamente adaptado al corpus de textos martellianos. Nuestro objeto de investigación, por tanto, es el cruce entre la literatura y los modos de producción, las contradicciones que atraviesan los textos literarios reescritos en un código interpretativo que apunta a las transformaciones sociales. El método propuesto responde a la práctica discursiva que se reconoce a sí misma dentro la crítica literaria, es decir, no es una lectura de la historia, aunque se articula indisolublemente con esta.

Por su parte, la profundización en las líneas teóricas que reelabora Jameson nos lleva a revisar, para construir nuestra perspectiva, algunos textos de autores clásicos de la tradición materialista, y de críticos literarios como György Lúcaks, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Mijaíl Bajtín, Terry Eagleton, Antonio Gramsci y otros. Nuestro modelo interpretativo se constituye en estos cruces para proponer una lectura de la narrativa policial

de Juan Carlos Martelli en torno al delito, categoría a la vez mediadora y organizadora de las relaciones entre la literatura y sus operaciones de sentido en el ámbito de lo social. Otras categorías teóricas como fuerzas de producción y relaciones de producción, totalidad y modo de producción serán retomadas en función de revisar las operaciones interpretativas que propondremos sobre las obras literarias. Primero, revisaremos las relecturas actuales del marxismo vinculadas al autor que nos ocupa, Jameson, para prefigurar el modo en que se construye nuestra perspectiva.

PARTE I: Marcos culturales

El desciframiento de la praxis. Marxismo y hermenéutica en Fredric Jameson

Totalidad y lucha de clases

El marxismo es retomado incesantemente desde diversos escenarios de las teorías sociales actuales. Múltiples disciplinas señalan sus límites o su productividad para el abordaje de los objetos específicos de su campo, y hasta cuando se logra sortear la más mínima referencia al autor de *El capital*, este parece manifestarse simbólicamente en su ausencia. Sin embargo, desde finales del siglo XX se vienen sosteniendo los más firmes fundamentos, al interior de los ambientes académicos, sobre la insuficiencia de esta filosofía para resolver los problemas actuales planteados por las ciencias sociales. Hay quienes adjudican este rechazo al agotamiento de paradigmas totalizantes y a la primacía de la fragmentación en el entorno del posmodernismo y la crisis de los "socialismos reales" –de la cual se derivaría, sin solución de continuidad, una crisis generalizada de la teoría marxista–. En el reciente volumen de CLACSO, *La teoría marxista hoy* (2006), varios autores revelan hasta qué punto conviene a las ideologías dominantes el abandono de las categorías analíticas clásicas del marxismo, ya que esto implica dejar de lado al menos dos de los conceptos primordiales para la transformación en el plano de la praxis: el de "lucha de clases" y el de "modo de producción".

En dicho volumen, Sabrina Gonzalez atribuye la persistencia de los detractores de Marx a la cada vez más pronunciada crisis del capitalismo, que, contrariamente a lo que estos afirman, reforzaría las tesis más importantes del marxismo referentes a la crítica de esta formación social (Gonzalez, 2006: 16-17). También en esa recopilación, Atilio Borón confirma la demostrada incapacidad del capitalismo para resolver los problemas atinentes a su propio funcionamiento, a su vez, sostiene que lejos de haberse agotado, el marxismo se ha enriquecido y reafirmado con el

desarrollo de las relaciones sociales y sus contradicciones en la historia (Borón, 2006: 36). A esto se suma que la más importante de sus contribuciones, la teoría de la plusvalía, no ha sido aún refutada, de allí que la construcción metodológica del autor de *El capital* no puede ser descartada, pues las tesis centrales de esta configuración teórica se mantienen y complejizan en las formulaciones actuales (Borón, 2006: 40).

Por su parte, Javier Amadeo realiza un recorrido por las teorías más importantes en la trayectoria del pensamiento crítico que abordamos, desde los clásicos del marxismo occidental (desarrollado luego del fracaso de las revoluciones anticapitalistas en Europa posteriores a la Revolución rusa y caracterizado por el divorcio entre teoría y práctica) hasta el marxismo anglosajón, pasando por la Escuela de Frankfurt, la filosofía de la praxis gramsciana, la Escuela de Budapest lucakcsiana y otras. En ese contexto, la formulación de Jameson se destacaría por la originalidad de sus construcciones teóricas, aunque su propuesta teórica se despliega al modo de un "idealismo" refugiado en el ámbito académico y que se extrae de las luchas sociales "del mundo exterior" (Amadeo, 2006: 91):

> El proyecto intelectual de Jameson se dirige en un sentido opuesto al de los debates sobre el posmodernismo, que privilegian la fragmentación y la incertidumbre. Jameson propone una interpretación totalizante del arte posmoderno como la forma cultural que adopta una nueva era del capitalismo mundial. Sin embargo, sus análisis socio-históricos son recuperados en tanto tentativas de descripción de las características de la cultura contemporánea por tradiciones universitarias que están en las antípodas del materialismo de Jameson y de su anticapitalismo radical (Amadeo, 2006: 91).

En relación a lo citado, aquí pretendemos revisar los modos de interpretación propuestos por el crítico norteamericano para resignificarlos en función de sus herencias teóricas vinculadas al marxismo.

La crítica argentina ha recorrido la conocida teoría de la postmodernidad de Jameson en no pocas ocasiones para dar cuenta de los fenómenos culturales y literarios vinculados a dicha conceptualización histórico-metodológica. Entre los textos más importantes en esa línea podemos mencionar la introducción de Eduardo Grüner al libro *Estudios culturales. Reflexiones sobre multiculturalismo* (2003), que retomaremos más adelante. Inicialmente quisiéramos destacar algunas ideas que desarrolla Jorge Bracamonte en su artículo "Los usos de Marx en Jameson, en diálogo con Althusser y Balibar" (2012), en relación al texto que guía nuestro esquema metodológico (la Introducción de Jameson a *Documentos de cultura documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico –The Political Uncoscious. Narrative as a Socially Symbolic Act–*).

Allí la vinculación de Jameson con Althusser parte de la revalorización del marxismo como ciencia desde la teoría del conocimiento. Por lo tanto, la propuesta de Jameson se presenta, según Bracamonte, como una auténtica Filosofía de la Historia, que sin perder de vista las

críticas de Althusser al historicismo, gravita en torno a la importancia del marxismo como sistema de interpretación. De manera que lo central en su análisis es la rearticulación de lo textual y del lugar clave del lenguaje en la hermenéutica materialista que el autor norteamericano formula. La premisa de la lucha de clases retomada en este contexto juega un papel medular en función de la posibilidad de redimensionar la relación entre base y superestructura, y más específicamente, el fondo antagonístico de lo dialógico. Así es que la redefinición de lo simbólico en Jameson tiene lugar sobre la base de una lectura de "lo real" en relación al materialismo histórico como método epistemológico.

En este sentido, si hablamos de los usos en torno al método de una historización radical, bien vale contextualizar la producción del manual jamesoniano –que, por su estilo polémico dialoga con el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels (Bracamonte, 2012: 57), y por el gesto epistemológico de construcción de categorías teóricas, con *Para leer* El capital de Althusser y Balibar– encabezado por la mencionada introducción titulada "Sobre la interpretación". Citamos las palabras del autor en este punto:

> Por lo dicho, "Sobre la interpretación" resulta un síntoma de una disputa por la legitimidad de los usos de Marx en la escena teórica de los estudios culturales y literarios de fines de la década de 1970: implica un esfuerzo por retomar la tradición de Marx, para legitimar en la misma la nueva propuesta jamesoniana y así, sin dejar de dialogar polémicamente con los usos de Marx en el estructuralismo y posestructuralismo sobre todo, busca superar con un modelo teórico marxista los límites que Jameson ve en aquellas propuestas (Bracamonte, 2012: 62).

Es justamente esta polémica con los usos postestructurales de Marx lo que predomina en el texto de Grüner, "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek" (2003). Allí la referencia a la Escuela de Frankfurt que exhibe el título es, más que un refuerzo a la idea de "retorno" presente en el mismo enunciado, un indicio de la revalorización de algunas concepciones que de allí derivan -y que han sido descartadas por las teorías posmodernas-, como la importancia de la práctica en el desarrollo del conocimiento, la centralidad del lenguaje en la cultura y la historia, y, fundamentalmente, la dimensión social del sentido vinculada al marxismo.

Esta referencia constituye un primer marco de significación respecto a los modos en que se retoma la teoría marxista, de la cual se distancian ya las corrientes intelectuales encabezadas por Raymond Williams y Stuart Hall entre otros –que estarían más atentos a los desarrollos postestructurales de Michel Foucault y Jaques Derrida, o Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (Grüner, 2003: 20)–, y los señalamientos de las "antimarxistas" teorías poscoloniales (Grüner, 2003: 21). El objetivo de la hermenéutica materialista que abordaremos más adelante es resignificar este abanico dialógico del que habla Grüner, que parte desde dentro del marxismo y lo renueva reescribiendo las tradiciones de Louis

Althusser, Mijail Bajtín, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Jean Paul Sartre y otros. Según el sociólogo argentino, hasta el psicoanálisis lacaniano contribuye a otorgar una "bocanada de aire fresco" a estas relecturas del marxismo, en medio de la proliferación de "antiteorías" del fin de las ideologías o de los grandes relatos (Grüner, 2003: 21).

La línea temporal dibujada por el año 1989 implicaría, más que la clausura de un marxismo supuestamente agotado, el comienzo de las "teorías del fin", que son, en todo caso, correlato de la caída de los "socialismos reales" y no del desenlace del capitalismo. Según Grüner, el materialismo histórico no habría llegado a profundizar en un análisis de los socialismos –más allá de los desarrollos de León Trotsky y otros líderes de la oposición a Iósif Stalin– ya que su horizonte es el de la teoría crítica del "capitalismo real", y por esa razón no podría estar clausurado hasta tanto no se demuestre la desaparición del capitalismo. Cuando las condiciones de universalización creadas por la "globalización" del tardocapitalismo radicalizan el marco de posibilidades para la expansión prevista por Marx, no puede sino parecer paradójica la celebración de la fragmentación, calificada por el autor de la introducción que abordamos como "fetichismo ideológico". Esta tendencia teórica es contextualizada en relación a ciertas formas de "carrerismo universitario" norteamericanas. En este punto, preferimos citar a Grüner para dar cuenta de las condiciones de persistencia de la filosofía marxista en la academia:

> (…) la del marxismo, como la del psicoanálisis, no es (no debería ser) una mera *supervivencia*, como quien dice la supervivencia anómala de una especie que tendría que haberse extinguido y por lo tanto se conserva, en el mejor de los casos, en el zoológico exótico de algunas cátedras universitarias. Es la *persistencia* siempre renovada de una práctica transformadora y de una manera de pensar el mundo lo que está en juego. Que de la *teoría crítica* de la cultura –tal como podía postularla, por ejemplo, la mencionada Escuela de Frankfurt– se haya pasado a los *Estudios Culturales*, es algo más que la simple adaptación de una moda norteamericana, o que la simple disputa por la inclusión en el mercado de los financiamientos académicos. Es, *además* de eso, el síntoma de la sustitución de un intento de *puesta en crisis* de las hegemonías culturales en su conjunto por la observación etnográfica de las dispersiones y fragmentaciones político-sociales y discursivas producidas por el capitalismo tardío y expresadas en su "lógica cultural", como ha etiquetado Jameson al así llamado "posmodernismo" (Grüner, 2003: 26-27) [Los subrayados son del texto original].

La referencia a la hegemonía ubica el trasfondo de la cita anterior en relación a todo el universo gramsciano, que nos remite, a su vez, a la caracterización del marxismo como teoría de la práctica, y la filosofía como modo de concebir el mundo que orienta a ciertos modos de actuar sobre él. Retomaremos luego, en referencia a la hermenéutica, la ligazón entre materialismo y práctica que señala también José Manuel Romero.

Resta señalar que el propio Jameson, en "Sobre los Estudios Culturales", el texto que sigue a la introducción de Grüner, contextualiza

este tipo de producción académica en el seno de las relaciones de producción del conocimiento y también hace referencia a Gramsci. Esta vez, la alusión al teórico italiano no es usada para dar cuenta de la alianza de bloque histórico que implicaría la relación entre un grupo de intelectuales y ciertos estratos sociales, sino más bien para describir la política de microgrupos que apunta a representar identidades descentradas en la producción académica propia de los Estudios Culturales. Jameson también destaca el modo en que esta corriente de pensamiento responde a las ambiciones académicas de búsqueda de reconocimiento y hasta de efectivización en cargos y departamentos, dinámica que caracteriza una lógica hegemónica de resistencia a las teorías que recuperan el marxismo en la academia.

"Sobre los estudios culturales" plantea el objetivo de la construcción crítica de una especie de diagnóstico de estas disciplinas -tal como se materializa en la colección *Cultural Studies* que recoge conferencias presentadas en 1990 sobre este tema-. Para esto, se realiza un recorrido de los argumentos centrales que esgrimen las post-disciplinas[2] en rechazo del marxismo. El estilo de la ironía que se expresa principalmente en los subtítulos ("Articulación: el manual del constructor de camiones", "Intelectuales flotantes") y en algunas consideraciones a lo largo del texto apunta a reestructurar el metacomentario hacia la crítica de las teorías ilustradas posmodernas, cuya pretensión intelectual es desarmada mediante el efecto de exacerbación de sus principales enunciados.

Pero lo que Grüner describe en la cita anterior es algo más que la ruptura entre la producción académica y el "compromiso político", es el abandono de nociones teóricas como la de totalidad (representada por el modo de producción en la hermenéutica jamesoneana), o el lugar estructural de la lucha de clases en los análisis sociales en detrimento de las ideas de articulación, fragmentación y mezcla. El concepto de totalidad es especialmente rechazado por las teorías de la posmodernidad, a tono con esto, la referencia a la lucha de clases es reemplazada por otros tipos de conceptualizaciones ligadas a la redefinición y desconstrucción de lo identitario en detrimento de los discursos unitarios (Grüner, 2003: 31). No muy lejos del estilo del autor norteamericano, Grüner echa mano de un modo provocador para señalar las debilidades del posmodernismo, aunque termina rescatando ciertos elementos fundamentales de los Estudios culturales. Por ejemplo, las multiplicidades (anti)identitarias, señala el crítico, deben ser revalorizadas en diálogo con la categoría de totalidad, entendiendo por esta el modo de producción tal como lo define Jameson -que abarcaría no sólo las fuerzas productivas sino también las relaciones sociales y todas las formas que encuentra la lucha de clases en los niveles jurídico, político ideológico y cultural (Grüner, 2003: 33)-.

Grüner no evita en este texto la referencia al condicionamiento mutuo entre base y superestructura, y atribuye su funcionamiento cerrado y

[2] Estas se definirían, principalmente, por su relación de distancia o acercamiento con ciertos conjuntos disciplinarios establecidos (Jameson, 2014).

unidireccional a una confusión semántica/exegética. La causa de la interpretación mecanicista de los textos de Marx se debe al sentido restricto con el que se ha considerado la palabra "economía". Esto es, no se ha tenido en cuenta el gesto inaugural del marxismo: mostrar que detrás de dicho término opera la ideología burguesa, y que esta necesariamente debe ser desmontada mediante la crítica de la economía política (Grüner, 2003: 32): "Si ello es así, no se ve cómo desde el propio Marx podría defenderse –salvo mediante una lectura de decidida mala fe– una versión "reflexológica" o mecanicista de las relaciones base/superestructura" (Grüner, 2003: 33).

La referencia a la lucha de clases tampoco respondería a una especie de reduccionismo económico sino a la articulación de las identidades múltiples en el marco de la formación social en la que se percibe, actualmente, el recrudecimiento de oposición entre los propietarios de los medios de producción y los trabajadores libres. Como desarrolla Jameson, la lucha de clases sobredetermina los conflictos entre las identidades, a esto agrega Grüner la primordial y nunca redundante aclaración de que mientras haya propiedad privada de los medios de producción existirá un "proletariado". Por eso, hasta tanto no se encuentre una categoría que permita explicar mejor el modo de producción que la de lucha de clases, es inútil argumentar su ineficacia. El surgimiento de identidades múltiples, contradictorias y móviles, y la expansión de las micropolíticas del poder no antagoniza con la idea de una totalidad articulada. En suma, esta totalidad no deja de ser incompleta, por eso debe ser descifrada a partir de la contradicción entre las clases. Así, se tiende a mostrar no la presencia de un sistema unitario y cerrado sino la estructura descentrada y conflictivamente totalizante que configura el modo de producción.

El propio Jameson, en la intención de redefinir el lugar del marxismo y sus categorías en relación a los Estudios culturales, especifica el modo en que las ciencias antropológicas y etnográficas formulan el objeto de sus disciplinas: la cultura como dinámica conflictiva de las relaciones entre los grupos (Jameson, 2014: 734). Seguidamente, señala la centralidad de la relación dialéctica entre clase y grupo: solo la primera posibilitaría una expansión del análisis de la dinámica antagonística en los grupos, porque puede afirmarse que todas las clases son grupos, pero no que todos los grupos sociales son clases. De esta afirmación se derivan una serie de postulados que consideran las conveniencias del uso de la categoría de clase, entre ellas, se enuncia la siguiente ventaja: dicha idea puede expandirse hasta incluir la sociedad como un todo, a diferencia de la autodefinición restrictiva de lo étnico (Jameson, 2014: 732). Este es, finalmente, el modo de vehiculizar un principio de transformación de lo social ya que "solo se puede hallar una resolución a dichas luchas si se modula lo étnico en la categoría de clases" (Jameson, 2014: 733). Dicha "sublimación" apunta, ni más ni menos, a la disolución de la resistida categoría de clase, pero en el ámbito de la praxis, y con un fundamento

teórico que excede el gesto de celebrar la mezcla por la diferencia misma porque se dirige hacia el movimiento histórico (Jameson, 2014: 720).

Hacia una hermenéutica materialista

En diálogo con estas situaciones de la teoría y los modos de leer la producción académica, la propuesta de Jameson que nos interesa aquí rediscutir queda perfilada tempranamente desde el texto "Marxismo e historicismo" (1979), en el que se define el modo en que este autor "usa" el marxismo para la interpretación. El resultado es una "hermenéutica materialista" basada en la reescritura de los textos en función de sus contradicciones ficcionales expresadas a partir de la categoría del modo de producción. De manera que otros métodos y objetos concretos quedan subsumidos y se entienden así en relación a las "estrategias de contención" (ideologías) que los postulan como parte de una totalidad social siempre resistida por efecto de estas ideologías.

Aquí vale recordar brevemente que Terry Eagleton define la ideología como "una solución mítica o imaginaria" de las contradicciones expresadas en las formas de conciencia dominantes (Eagleton, 1997: 276). Como fuerza social que orienta la vida de los sujetos, la ideología no se agota en la subjetividad, sino que apunta a revelar las dinámicas de poder que son su condición material de posibilidad. De este modo, pesar de las pretensiones homogeneizantes de este concepto, no se pierde de vista que es un conjunto fragmentado y desarticulado en relación al conflicto de intereses que lo atraviesa. Contra toda pretensión de borrar los límites entre prácticas discursivas y no discursivas –atribuida por el autor a Michel Foucault y Ernesto Laclau-Chantal Mouffe (Eagleton, 1997: 273)- lo que persiste en la visión de Eagleton es la posibilidad de transformar la ideología por medio de la lucha política activa.

La referencia al historicismo en el texto de Jameson ubica el problema conceptual en torno a los ejes de identidad y diferencia y las distintas soluciones planteadas en función de dicho interrogante teórico: entre estas mencionamos el anticuarismo, el historicismo existencial (genético o teleológico), la tipología estructural y el posmoderno antihistoricismo nietzscheano. No nos extenderemos aquí en el tratamiento de cada una de estas tendencias ya que no son centrales en nuestro desarrollo –algunas se retoman detalladamente en "Sobre la interpretación"–. Es importante destacar, por ahora, la consideración jamesoniana del marxismo como un historicismo no lineal (no orientado por una fe ciega hacia el progreso), que tiene como modelo metodológico el análisis (sincrónico y no genético) desplegado en *El capital*.

Por su parte, lo que determinaría el modelo sincrónico es una forma de historiografía más bien antigenética que reconfigura cierta genealogía en tanto "reconstrucción narrativa de las condiciones de posibilidad de toda forma sincrónica plena" (Jameson, 2014: 547). Para

reubicar al marxismo relación a la idea de historicidad así concebida es necesario destacar que el contacto entre el historiador y el objeto del pasado es lo que revela el conjunto de precondiciones para la existencia de una forma dada (Jameson, 2014: 557). Esta versión del "historicismo existencial" se completa en el texto con la referencia a una recuperación del pasado y rememoración de un futuro utópico desarrollada por Benjamin (cuestión que expondremos más adelante, en uno de los capítulos analíticos de este trabajo).

De modo que aquí la noción de modo de producción, postulada como código de reescritura de un historicismo estructural que afirmaría la Identidad como "modelo de Diferencia radical", se transforma en una amplia categoría que puede concretarse en el análisis sincrónico de cada objeto cultural sin dejar de hacer referencia a las transiciones y a la dimensión diacrónica que ella misma proyecta. En este sentido, para Jameson, ningún modo de producción existe de modo puro (Jameson, 2014: 571) sino a la manera de alguna "formación social", es decir, en una realización social y cultural de este que no coincide del todo con la formulación teórica[3].

A la vez, cada formación social implica relaciones diferenciales con los otros modos considerados en la secuencia diacrónica, dado que un determinado estadio histórico contiene en sí mismo (a la manera de supervivencias localizadas) a los períodos anteriores, y proyecta una serie de posibilidades futuras. Todo esto involucra una serie de tensiones y contradicciones que surgen permanentemente en el nivel de las coexistencias estructurales así definidas. En el fondo de esta dinámica lo que se va dibujando es el objeto de la "revolución cultural" jamesoniana:

> (…) cada acto de lectura, cada práctica interpretativa local es entendida como vehículo privilegiado por medio del cual dos modos de producción distintos se enfrentan e interrogan. Nuestra lectura individual se vuelve forma alegórica de esta confrontación esencialmente colectiva de dos formas sociales (Jameson, 2014: 572).

En este punto podemos retomar el trabajo de José Manuel Romero, que indaga en profundidad ciertas configuraciones específicas de las propuestas hermenéuticas de Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, y Fredric Jameson. Lo primero a subrayar respecto al modelo jamesoniano es que su redefinición del modo de producción como relato maestro parte de una crítica a la causalidad estructural inmanente althusseriana. A su vez, esta idea pretende reformular la dinámica entre base y superestructura y cuestiona los términos esencialistas de la causalidad expresiva hegeliana.

[3] En este sentido, Daniel Gaido y Constanza Bosch Alessio destacan, en su artículo sobre el grupo "Pasado y Presente", que en el texto *Contribución a la economía política* Marx utiliza los dos términos (modo de producción y formación social) como sinónimos (Gaido y Bosch Alessio, 2014: 233). Siguiendo esta línea, en nuestro trabajo los utilizaremos de modo intercambiable, porque privilegiamos la interpretación que cruza el desarrollo de la teoría con la praxis y las posibilidades de conceptualizar las organizaciones sociales existentes.

De allí que se recupere la perspectiva benjamineana para la formulación de la noción de "inconsciente político" en la cultura y se reafirme del contenido político y social presente en todo producto artístico, cuyo desciframiento pone en escena los mecanismos de "mistificación" de la sociedad. Romero destaca que la categoría de inconsciente no está claramente definida en el texto Jameson, tampoco se determina allí si tiene como correlato un contenido social o individual (Romero, 2012: 230). Lo cierto es que, a pesar de su título original, *The political Unconscious* efectivamente ostenta dicha falta, al menos elide un recorrido sistemático por las teorías sobre el inconsciente, a diferencia de la detallada descripción de las otras categorías en las que se concentra: el modo de producción, el marxismo, el antagonismo de clases y la causalidad.

Esta obra constituye, según Romero, la culminación programática de una trayectoria de crítica literaria, ya que luego de este texto, el autor norteamericano se dedicará mayormente a la profundización de su mencionada teoría sobre el postmodernismo. Pero ni la idea de inconsciente político ni los desarrollos sobre el posmodernismo constituyen el eje de nuestro trabajo, sino más bien la cuestión de una hermenéutica materialista proyectada en *Documentos de cultura*. Las teorías del postmodernismo solo contribuyen a delinear el marco general del desarrollo jamesoniano en relación a los modos de producción. En este sentido, sí podemos destacar la definición del posmodernismo como dominante cultural del modo de producción. Es decir, el "capitalismo tardío" encarnaría las transformaciones, las dinámicas relaciones sociales (intensificación de la reificación, de la cosificación que deviene de la mercancía) que esta codificación ideológica viene a expresar (Romero, 2012: 234). La dimensión posmodernista, entonces, debe ser leída como un "colapso" del término económico sobre el cultural, que eclipsaría la división tajante entre base y superestructura (Jameson, 2012: 26-27). El gesto político aquí no es el de borrar lo económico y leer en términos culturales las transformaciones del capital, sino más bien producir un espacio de interferencia e interrelación entre ambos niveles. Parafraseando al autor podemos decir que el posmodernismo así entendido permea una posibilidad de percibir los fenómenos culturales en los términos de la economía política (Jameson, 2012: 27).

Este modo de desciframiento ligado, por un lado, al marxismo y por otro, a la transformación en el ámbito de la praxis, es lo que Romero denomina "hermenéutica dialéctica". Esta consiste en un análisis de las manifestaciones artísticas y culturales que apunta a descifrar la mediación entre lo particular y lo universal, entre la teoría y la práctica. El marxismo vincula el método histórico al de la dialéctica, representado en el desciframiento del fetichismo de la mercancía en *El capital*, donde se define esta como una categoría del ámbito de lo concreto que permite conocer el funcionamiento general de la sociedad capitalista. El mismo Jameson lee la teoría del valor como "dimensión hermenéutica de *El capital*", en tanto permite la descripción de las leyes de movimiento de la sociedad y

surgimiento, expansión y potencial disolución del capitalismo (Jameson, 2013: 24). Para Romero, Jameson, Benjamin y Adorno parten un supuesto: la interpretación no tiene que ver con las intenciones de la producción, ni con los "velos ideológicos" ocultos, sino con el desciframiento, a partir de un objeto cultural concreto, de los significados ligados a la historia y lo social, sin dejar de lado el lugar central que ocupa la praxis en el marxismo[4]:

Además, este significado histórico es tematizado a partir de un interés explícito por impulsar un proceso de ilustración práctico-política en una dirección emancipadora. Se trata de un sentido iluminador de la praxis política del colectivo social oprimido, en tanto que inervador de la acción políticamente transformadora o generador de una comprensión crítica a la sociedad existente (Romero, 2012: 14).

Como ya señalamos, el mismo Jameson insiste tempranamente en que los términos de la interpretación marxista "lucha de clases" y "mercancía" no deben abandonarse (Jameson, 2014: 179), aunque aclara que esto no implicaría basar la crítica literaria en una serie de homologías entre el texto y la sociedad. De lo que se trata es de no perder de vista su potencia transformadora en la vida privada y cotidiana y su facultad de constituir conceptos a la vez que de configurar experiencias de intervención en lo social. En efecto, hasta en sus escritos más recientes (como es el caso del libro *Representar* El capital –*Representing capital*-, del año 2011) estas ideas siguen manteniendo su jerarquía teórica e interpretativa.

Retomando el problema de la crítica literaria, es interesante destacar el modelo "situacional" que se propone en "La crítica en la historia", opuesto al de las homologías. Según esta metodología de la interpretación, las contradicciones permeadas por el texto literario son susceptibles de una solución imaginaria. De allí que la obra adquiere una función ideológica compleja y relacionada a este modo de leer la época histórica. En este sentido: "(…) la fuerza de una obra de arte es directamente proporcional a su historicidad" (Jameson, 2014: 181), es decir, la interpretación en estos términos reubica la obra en su calidad de hecho histórico y le otorga un significado tanto más agudo cuando más centralmente reelabora la lógica de las contradicciones sociales de su época.

Aquí vale recordar que en Jameson la conceptualización del modo de producción se configura en torno a las ideas de contradicción y la de totalidad. Esta última se vuelve articulación conflictiva de la diferencia,

[4] Según Paul Ricoeur, la hermenéutica se relaciona con la exégesis en lo tocante a la intención, a lo que se quiere decir, aunque en su texto esto se vincula inmediatamente con el marco construido por una tradición comunitaria, por las corrientes de pensamiento "vivas" que circulan en la producción de la materia significante (Ricoeur, 2015: 9). Sin embargo, Romero destaca que la hermenéutica dialéctica no remite a la intención del decir sino a la relación con lo real, cuestión que también está presente en el ensayo de Ricoeur: "En efecto, es notable que en Aristóteles el término no se restringe al de alegoría sino que atañe a todo discurso significante; más aún, el discurso significante es *hermeneia*, es decir, "interpreta" la realidad, en la medida en que dice "algo *de* algo"; hay *hermeneia* porque la enunciación es una captura de lo real por medio de expresiones significantes" (Ricoeur, 2015: 10).

revelando sedimentos del pasado y posibilidades futuras. En ello insiste el crítico norteamericano desde los años 80:

> La dinámica del cambio perpetuo es, como demostró Marx en el *Manifiesto*, no un ritmo extraño al interior del capital, un ritmo específico de esas actividades no instrumentales que son el arte y la ciencia sino más bien la propia "revolución permanente" de la producción capitalista (Jameson, 2014: 314).

Este texto, fechado en 1984, es medular para los desarrollos posteriores porque comienza preguntándose sobre la validez de las categorías del marxismo para dar cuenta de los cambios estructurales del tardocapitalismo y culmina con una referencia al *Manifiesto comunista* y a la idea de revolución permanente. Además, argumenta que la categoría de clase social[5] es lo que permite la coherencia filosófica del marxismo como filosofía crítica del capitalismo.

En este contexto teórico, Jameson relaciona la caracterización del tercer período del capitalismo[6] a la idea de "industria cultural" propuesta por la Escuela de Frankfurt, que otorga un lugar central al fetichismo de la mercancía en el plano de la producción discursiva e imaginaria. Hay al menos dos cuestiones que llaman la atención en esta operación: en primer lugar, el modo en que la dinámica del tercer estadio del capitalismo aparece explicitada por los teóricos culturales frankfurtianos (lo que supone que la teoría cultural tiene una función central al dar cuenta de los cambios del

---

[5] Grüner diferencia la abstracción teórica de la clase social de la dimensión empírica de esta categoría. El proletariado sería, en primer lugar, una categoría teórica que alude a una clase que no tiene en sus manos más que la propia fuerza de trabajo y debe venderla como mercancía al propietario de los medios de producción para vivir. En segundo término, implicaría una realidad sociológica, empírica, compleja y sujeta a cambio históricos que definen un conjunto de condicionamientos materiales, ideológicos, políticos y culturales (Grüner, 2006: 115). En nuestro caso, siguiendo el mismo criterio que con el modo de producción, privilegiamos la intercambiabilidad de los sentidos, ya que es su articulación la que permite el diálogo entre teoría y praxis.

[6] En *El capitalismo tardío* Mandel afirma que a partir de 1940-1945 se abre paso la tercera onda larga de la expansión capitalista: "Este nuevo período se caracterizó, entre otras cosas, por el hecho de que, junto a los bienes de consumo industriales producidos por máquinas (desde principios del siglo XIX) y a las máquinas hechas por máquinas (desde mediados del siglo XIX), ahora encontramos materias primas y alimentos producidos por máquinas. *El capitalismo tardío, lejos de representar una "sociedad posindustrial", aparece así como el periodo en el que todas las ramas de la economía están completamente industrializadas por primera vez en la historia*; a lo que podría añadirse la creciente mecanización de la esfera de la circulación (con la excepción de los servicios de reparación) y la mecanización creciente de la superestructura." (Mandel, 1979: 187) [La cursiva es del texto original]. No daremos cuenta aquí de la extensa y compleja teoría de las ondas de expansión del capitalismo, basada en las fluctuaciones del crecimiento de la tasa de ganancia, puesto que dicho problema excedería los límites de este trabajo, no obstante, lo mencionamos porque Jameson se apoya en estas formulaciones para su desarrollo de la teoría del posmodernismo. En todo caso, lo que el crítico revaloriza de la posición teórica de Mandel es la demostración de que la sociedad posindustrial es una fase del capitalismo que confirma y profundiza las caracterizaciones de los análisis marxistas (Jameson, 2012: 33).

modo de producción). Y, por otro lado, que el uso de las categorías de la mercancía y la clase social, ejes interpretativo-históricos del modo de producción capitalista entran en juego aquí para definir el centro de un desciframiento que apunta al funcionamiento de las formaciones sociales.

El modo de producción, lejos de transformarse en una categoría economicista, se afirma más bien lo contrario cuando se establece que: "(…) no puede existir ningún modelo satisfactorio de modo de producción dado sin una teoría del rol histórica y dialécticamente específico y singular de la cultura en su interior" (Jameson, 2014: 309). Y el rol de la cultura en la interpretación jamesoneana está vinculado al movimiento histórico y las transformaciones de la formación estructural, a las transiciones y permanentes coexistencias de estructuras capitalistas con configuraciones no capitalistas (Jameson, 2013: 108). De allí la lectura de la historia "dialéctica" como sucesión de negaciones y separaciones estructurales que permiten leer una "ley" o "tendencia" operativa, una continuidad "ausente" (Jameson, 2013: 109), que, enunciada en estos términos, se asimila a la idea de causa ausente althusseriana.

Esto último constituye la conclusión analítica que desarrolla Jameson a partir de su lectura del capítulo de la acumulación originaria de *El capital*, cuya hipótesis parte del examen de los rasgos precapitalistas en la etapa formativa del capitalismo, y se vincula a la construcción de la dimensión del tiempo en dicho texto. Si cada modo de producción contribuye a estructurar las temporalidades propias, el del capitalismo estaría constituido por la superposición de distintos tipos de temporalidades (Jameson, 2013: 118-119). En este contexto, la dialéctica para Jameson emerge de la necesidad de pensar una situación histórica en la que

> (…) todo es diferente y sin embargo permanece igual; una situación en la que el descubrimiento (o la invención) de la historia revela las enormes disparidades estructurales, no solo entre *anciens* y *modernes* sino entre todos los diferentes modos históricos de producción, pero a la vez es evidente que, en otro sentido, son todos lo mismo: modos de producción (Jameson, 2013: 164) [Las cursivas son del texto original].

De allí esta capacidad de mezclar lo particular y lo general, y de establecer identificaciones basadas en la diferencia. Es por ello que la categoría del relato maestro jamesoniano constituye una totalización compleja, impregnada por las contradicciones y las diferencias, por las superposiciones y la articulación de lo general y lo particular. Como destaca Romero, es una hermenéutica "dialéctica", en tanto articula universalmente una experiencia descifradora singular.

PARTE II: Marcos sociales

Contra los robinsonianos: el movimiento histórico en el marxismo clásico

Si definimos con Jameson la interpretación como lectura de los códigos alegóricos a partir del relato maestro del modo de producción, debemos especificar la idea de la que proviene esta concepción. En vistas de nuestro problema: la producción social del delito en la narrativa policial de Juan Carlos Martelli, lo primero a considerar en este armado teórico es el concepto de producción. Elemento clave para nuestro análisis, la noción mencionada delimita grandes zonas de reflexión que abordaremos en función de nuestro ulterior estudio del corpus literario, tales como: el materialismo histórico, las relaciones sociales, los modos de producción, y finalmente la cuestión del delito.

Comenzaremos revisando las formulaciones de los textos clásicos del marxismo a este respecto, ya que uno de los problemas principales que señalan algunos detractores de esta corriente filosófica consistiría en una supuesta desatención respecto del movimiento histórico. Por ejemplo, Paola Gramaglia, autora que retomaremos más adelante para revisar el concepto de hegemonía, atribuye al marxismo un supuesto "olvido" de la contingencia histórica (Gramaglia, 2008: 21), hecho del cual deriva una serie de conclusiones respecto al lugar del estado en esta teoría. Probablemente, una referencia en profundidad a las fuentes del marxismo clásico pueda aclarar esta cuestión que define nuestra perspectiva antes abordar problemas más específicos del método.

En la *Introducción de 1857*, Karl Marx precisa su objeto de estudio, la producción material, y con esto introduce la famosa premisa de que los individuos "producen" en sociedad, que es otra forma de decir que la producción de los individuos está "socialmente determinada" (Marx, 2011: 33). Esta idea se ubica en un contexto interdiscursivo de la crítica al pensamiento naturalista, que pretende abordar al hombre en sus actividades cotidianas como "el pescador" o "el cazador" en tanto individuos aislados. La postura materialista, en cambio, los reubica como productores en la sociedad, siempre teniendo en cuenta que esta última es el resultado de relaciones construidas a lo largo de la historia. De allí surge una de las tesis centrales del materialismo histórico: el individuo debe considerarse en la historia en función de las relaciones sociales que sostienen el modo en que se produce y formando parte de un todo (conflictivo y heterogéneo) que incluye lo familiar, lo tribal, lo comunitario. Dicha fórmula se contrapone a la visión individualista de la sociedad civil que pone al hombre frente a sus condiciones históricas como si estas fueran leyes generales, naturalizando y eternizando de este modo las relaciones de producción que son históricas.

En *La ideología alemana* (1845-1846), Marx y Engels señalan como premisa de la historia humana la existencia de individuos humanos vivientes y la empírica organización corpórea de estos individuos que construyen desde dichas condiciones su relación con la naturaleza. En este contexto, la producción es definida como la modificación de la naturaleza por parte del hombre, y en tal sentido, lo que diferencia a los hombres de los animales es que los primeros producen por sí mismos sus medios de vida y en segunda instancia, su vida material. Sin embargo, el modo como estos hombres producen sus medios de vida no debe considerarse como simple actividad de reproducción de ciertas condiciones previamente existentes, sino como "modo de vida", de allí la afirmación de que lo que los hombres son tiene una relación directa con el modo como producen (Marx y Engels, 2005: 19-20). Pero ¿en qué consiste este "modo de vida" sino en las relaciones sociales que los individuos entablan entre sí? En el materialismo marxista la producción de la vida –tanto la vida propia en el trabajo, como la ajena en la procreación– se manifiesta como una doble relación, natural y social. Esto es, cada "modo de producción" lleva siempre aparejado, para Marx, un "modo de cooperación", una "fase social" y una suma de fuerzas productivas que "condiciona" el estado social (Marx y Engels, 2005: 30) –no lo desarrollaremos aquí porque excede los límites de este trabajo, pero sí señalamos que esto constituye un importante punto del análisis de *El capital. Crítica de la economía política*[7]–.

Tenemos allí una primera definición de la categoría de modo de producción que incluye las distintas formas de cooperación social (de relación entre los individuos) y que se constituye en una conexión material sujeta a la historia, es decir, que sufre transformaciones. Desde la construcción teórica de la corriente marxista del materialismo se considera al hombre siempre en relación con su producción (Marx y Engels, 2005: 19); la organización social proviene de la manera en que estos individuos actúan y producen, teniendo en cuenta premisas y condiciones que en muchas ocasiones son independientes a su voluntad, no en el sentido determinista sino más bien en tanto están sujetas al movimiento de la historia (Marx y Engels, 2005: 25). Más adelante veremos con Jameson y más fuertemente con Benjamin, que esto adquiere una dimensión de

[7] La primera versión alemana de este texto (tomo I) fue publicada en el año 1867. La segunda versión en alemán se editó en fascículos entre 1872 y 1873, con enmiendas y agregados realizados por su autor. Desde 1872 a 1875 se publica la versión francesa en entregas, que también presenta modificaciones y agregados que la diferencian de la edición alemana (Marx, 2013: VII-VIII). Pedro Scaron coteja algunos de estos aspectos en su traducción, y también señala que Engels publica tres ediciones del tomo I en 1883, 1887 y 1890, incorporando comentarios y aclaraciones propias. De este modo, Scaron concluye que: "el tomo I de *El capital* no es ni su primera edición, ni su segunda edición, ni la versión francesa […], ni las ediciones cuidadas por Engels, sino todas esas ediciones en su conjunto" (Marx, 2013: X). Tomamos como fuente en nuestro trabajo, la aproximación de Scaron a una edición crítica de *El capital*, tal como él la define en la "Advertencia del traductor" que antecede el texto de Marx. Por su parte, se conoce que los tomos II y III de este estudio marxiano fueron publicados por Engels en 1885 y 1894 respectivamente, a partir de una edición propia de los manuscritos de Marx.

superposición temporal que rompe la aparente linealidad de la historia. Por ahora, sigamos señalando algunas premisas enunciadas en *La ideología alemana* como una ruptura con el sistema filosófico previo, una fractura epistemológica necesaria para reconfigurar las transformaciones sociales.

En las dinámicas del movimiento histórico, el corte sincrónico permitiría reconocer efectivamente cómo a cada nivel de desarrollo social corresponden relaciones que anteceden a las decisiones de los individuos, aunque son estos mismos individuos los productores de su modo de vida. Cada fase, considerada sincrónicamente, comprende una suma de fuerzas de producción, tras las cuales subyacen un conjunto de conexiones históricamente creadas con la naturaleza y entre los individuos mismos, a esto llaman los autores "relaciones de producción". Pareciera haber, de esta forma, un conflicto permanente entre lo que viene definido por la historia y el continuo movimiento que suscita el desarrollo social, de allí la conocida afirmación que aparece al final de la siguiente cita:

> Cada generación trasfiere a la que le sigue, una masa de fuerzas productivas, capitales y circunstancias, que, aunque de una parte sean modificados por la nueva generación, dictan a ésta, de otra parte, sus propias condiciones de vida y le imprimen un determinado desarrollo, un carácter especial; de que, por tanto, *las circunstancias hacen al hombre en la misma medida en que éste hace a sus circunstancias* (Marx y Engels, 2005: 40) [Subrayado mío].

Las sucesivas formas de propiedad que se describen en el texto señalado evidencian este modo de entender el movimiento histórico y las relaciones que lo influyen. Estas son,

- la tribu con su correspondiente ampliación de la organización familiar y extensión de la división de tareas imperante en la familia,
- la antigüedad, proveniente de la formación de la ciudad a partir de la fusión de ciertas tribus, con un importante florecimiento de la institución estatal y la propiedad comunal y
- la propiedad feudal con su desarrollo de la propiedad territorial y el artesanado en las ciudades

Así queda establecido que los individuos contraen relaciones entre sí, instituidas por las formas de producción que encuentran en cada etapa del desarrollo social, pero también transforman dichas relaciones, determinando su desarrollo en la historia, su movimiento.

Prometeo resucitado: las categorías de análisis en la historia

El "Prólogo a la primera edición" (1867) de *El capital*, que precede al detallado análisis de las categorías económicas burguesas en el

capitalismo[8], establece como objetivo de dicha investigación el descubrimiento de las leyes que orientan el desarrollo social (Marx, 2013: 6). Allí mismo se alude a un texto previo, *Una contribución a la crítica de la economía política* (1859), donde queda establecido que la producción se define siempre según las condiciones sociales de una determinada época histórica. Es decir, las leyes que rigen la producción burguesa no serían "constantes" fundadas en relación a la naturaleza del hombre, sino modelos cambiantes construidos en base a la historia social. De allí que sea preciso estudiar el proceso de producción del capital y redefinirlo como un medio de producción, en tanto trabajo acumulado y objetivado, cuestión que los análisis de la economía burguesa hacen "olvidar" porque borran las relaciones históricamente creadas, naturalizan las categorías propias de su economía y las postulan como inmutables.

Este proceso de borramiento, identificado con la concepción estrecha y althusseriana de "ideología", es la operación fundamental para una clase dominante que debe legitimar el modo en que ha organizado la producción, de allí que la burguesía otorgue a sus categorías este tipo de validez atemporal, destinadas a una duración eterna (Lukács, 2009: 102). Y por eso se atribuye una función "encubridora" a estas perspectivas dominantes que no retoman el conjunto de la producción social y su historia, porque ocultan que las categorías económicas son, ante todo, relaciones entre los hombres, aunque la ciencia económica dominante las presente como relaciones entre las cosas, proceso entendido como "cosificación" de las relaciones sociales (Lukács, 2009: 107). Esta postura se profundiza y se vuelve central en *Miseria de la filosofía* (1847), texto anterior a *El capital* pero que ya hace referencia a las premisas teóricas medulares del materialismo marxista. Según Lukács este libro "resume" de modo esquemático y expositivo el contenido de las obras marxistas más importantes y monumentales, *El capital* y *Teorías sobre la plusvalía* (Lukács, 2009: 129).

Además del carácter sintético y proyectual de *Miseria de la filosofía*, es interesante destacar el insistente uso del recurso de la ironía, como probable inicio de una tradición en los textos marxistas que luego continuarán muchos otros, entre los cuales contamos a Jameson. En este caso, el blanco es el filósofo Pierre Joseph Proudhon y su categoría de una "sociedad persona", una suerte de Prometeo "místico y alegórico" que posibilita la emergencia de un excedente de la producción, la reserva, el remanente de trabajo que permite poner en funcionamiento todo el rendimiento social.

[8] Luis Althusser destaca que *El capital* es una crítica de la economía política burguesa, que constituye, en este sentido, un análisis del nivel económico del modo de producción capitalista (Althusser, 1972: 40). Así, por medio de un análisis crítico riguroso, se pueden comprender los elementos teóricos para el estudio de los demás niveles y las superestructuras, teniendo en cuenta que este texto determina la representación de la ciencia marxista de la historia, válida para el presente, aunque discutida en las dimensiones del pasado y futuro. En este sentido, "*El Capital* no es la "expresión" de su tiempo sino el *conocimiento* de su tiempo, ante todo de la "región económica" del modo de producción capitalista" (Althusser, 1972: 41) [La cursiva es del texto original].

La cuestión es definir, en función del avance de las fuerzas productivas, el origen y el destino de ese remanente de la producción social. Para esto, *Miseria de la filosofía* parte de la afirmación de que todo lo que existe sobre la tierra lo hace por el movimiento de la historia que crea las relaciones sociales (Marx, 1987: 66). En este trabajo metacrítico queda claro que las categorías económicas derivan de las históricas y cambiantes relaciones sociales de producción. Así, el texto de Marx demuestra que el Prometeo resucitado proudhoniano es en realidad el conjunto de las relaciones sociales, el antagonismo de clase basado en la propiedad, el intercambio y la división del trabajo (Marx, 1987: 59).

En contra de las "robinsoneadas" (Marx, 2011: 33) de la descripción de las actividades del individuo aislado lo que se está pensando aquí es la producción en sociedad, porque las relaciones no se leen como conexiones entre un individuo y otro sino entre clases sociales, entre el obrero y el capitalista, entre el arrendatario y el propietario de la tierra, etc., y no pueden "suprimirse" sin destruir toda la sociedad (Marx, 1987: 59). Esto es, si comprendemos que la sociedad está construida en base a conexiones sociales, nos alejamos de la abstracción de categorías económicas que, consideradas fuera de las condiciones históricas de su producción, serán convertidas en un estudio no científico sino místico, "metafísico". En este sentido, la utilidad del método que plantea el marxismo a partir de este apostarse en el análisis histórico y social es, como sabemos, una visión de la ciencia y de la construcción de conocimientos que posiciona las investigaciones a partir de su relación con la vida social. También Lukács precisa la centralidad del método marxista, ya que los hechos concebidos en su fundamento histórico refractan un estado de constante transformación social:

> Consiguientemente, la «ciencia» que reconoce como fundamento de la factualidad científicamente relevante el modo como esos hechos se dan inmediatamente, y su forma de objetividad como punto de partida de la conceptuación científica, se sitúa simple y dogmáticamente en el terreno de la sociedad capitalista, y acepta la esencia, la estructura objetiva y las leyes de ésta, de un modo acrítico, como fundamento inmutable de la «ciencia». Para poder avanzar (…) hay que abandonar el punto de vista para el cual están inmediatamente dadas (…) Por eso lo que importa es, por una parte, desprender los fenómenos de la forma inmediata en que se dan, hallar las mediaciones por las cuales pueden referirse a su núcleo, a su esencia, y comprenderse en ese núcleo (Lukács, 2009: 97-98).

Las categorías, entonces, estarán siempre en relación con la producción de la vida del hombre, en tanto expresiones teóricas o abstracciones de las relaciones sociales de producción (Marx, 1987: 68). Esta es una de las observaciones centrales en *Miseria de la filosofía*, ya que en la misma medida en que los hombres establecen las relaciones sociales que conducen el desarrollo de su producción material, en determinada fase histórica, crean también estas categorías que sostienen y codifican dichas

relaciones sociales. Así ligadas a la producción de la vida, las ideas están indefectiblemente vinculadas al movimiento de las fuerzas productivas:

> Al adquirir nuevas fuerzas productivas, los hombres cambian de modo de producción, y al cambiar el modo de producción, la manera de ganarse la vida, cambian todas las relaciones sociales. El molino movido a mano nos da la sociedad de los señores feudales; el molino de vapor, la sociedad del capitalista industrial (Marx, 1987: 68).

Más allá del sentido más o menos literal con que puede leerse la cita, podemos ver cómo, en el marxismo, tanto la organización de la producción como las relaciones que la sostienen son cambiantes y el avance de las fuerzas productivas impulsa un movimiento permanente en los modos de organización social.

Sin embargo, en los tiempos que corren, pareciera regir la convicción de que la organización social en que se produce la teoría marxista es temporal e históricamente tan distante de la nuestra, que reconsiderar aquella en la actualidad constituiría un gesto de anacronismo. De allí que Terry Eagleton se pregunte qué clase de lógica sostiene esta deslegitimación basada en el argumento de la transformación del capitalismo, si la premisa del cambio histórico es lo característico del marxismo (Eagleton, 2011: 16). La particularidad del método que inauguran estos textos de Marx consiste en leer la dimensión histórica de las categorías (económicas en el caso particular del texto al que aludimos, pero que podemos extender a todos los campos de la ciencia), que no son eternas sino "productos *históricos* y *transitorios*" (Marx, 1987: 68), de la misma manera que las relaciones que las engendran. Las ideas son producidas en y por el cambiante modo de organización de la vida humana y deben entenderse en la trama de este movimiento, no solo en su sincronía, aunque esto no implica leerlas como réplica mecánica de las instancias económicas. La formación de las representaciones culturales, las fuerzas productivas y las relaciones sociales están permanentemente sometidas al movimiento histórico, cuya abstracción es lo único inmutable (Marx, 1987: 68).

La idea cuestionada por la concepción marxiana es la de los economistas burgueses, que conceptualiza las relaciones de producción impuestas como relaciones naturales y eternas, independientes de la influencia del tiempo y por tanto, que no habría por qué modificar (Marx, 1987: 77). Lo que todo esto implica no es otra cosa que el desarrollo incesante de las fuerzas productivas y de las relaciones de producción, que supone el impulso de un conjunto de contradicciones llamadas a transformar el modo de producir en sociedad. Es famoso el pasaje del *Manifiesto del Partido Comunista* (1848) que exalta la capacidad de las fuerzas productivas desarrolladas por la burguesía, al tiempo que constituye a nivel teórico y práctico la necesidad de abolir las relaciones de producción engendradas por la dominación de esta clase. Esta lectura de la emancipación de la clase burguesa en la época feudal contribuye a evidenciar la posibilidad de transformar las relaciones sociales, en una

perspectiva diacrónica de las formaciones sociales. Allí, la fase feudal se concibe como un modo de producción en que el crecimiento del antagonismo de clases (relaciones de producción) se resuelve mediante la emancipación de la burguesía, entendida como clase oprimida que se libra en esta etapa de las condiciones sociales de dominación precedentes. Una vez más, el modo de producción y las relaciones que desarrollan las fuerzas productivas no pueden ser leyes eternas, sino más bien, vigentes en un nivel determinado de desarrollo de los hombres y de sus fuerzas productivas (Marx, 1987: 78).

El movimiento que engendra la producción actual nace de la contradicción de clases, y por tanto, el capitalismo en sí mismo constituye la prueba viviente de que puede ser transformado porque las relaciones que funda son históricas. La producción se desarrolla desde el comienzo de la civilización en términos de antagonismos, de clases, por un lado y por otro, entre trabajo acumulado y trabajo directo. No podemos eliminar este aspecto conflictivo de la historia, que es lo que posibilita el desarrollo de las fuerzas productivas (Marx, 1987: 27). Esta posición se desarrolla no solo en los textos filosóficos y teóricos sino también, por ejemplo, en la "Carta a A. P. V. Annenkov", donde Marx vuelve a hacer hincapié en que las formas económicas de la producción y el intercambio son históricas, y las categorías económicas corresponden a abstracciones de estas relaciones y, por lo tanto, están vigentes en la medida en que aquéllas subsisten (Marx y Engels, s/f: 745). Por último, quisiéramos destacar que si bien estos textos priorizan la interpretación del movimiento histórico desde la perspectiva social de los modos de producción -los hombres no eligen la forma en que producen- lo hacen en el marco de la discusión con las perspectivas filosóficas que analizan la actividad del hombre aislado, como señalamos al comienzo de este apartado con Phroudon.

Finalmente, la producción es precedida por el desarrollo histórico anterior al hombre, quien se encuentra ya con un tipo de organización social, lo que supone también una práctica humana. En este sentido, creemos que la idea de "fuerzas productivas", puede entenderse como la reafirmación de lo histórico más que de lo económico: "(…) los hombres no son libres árbitros de sus fuerzas productivas –base de toda su historia– pues toda fuerza productiva es una fuerza adquirida, producto de una actividad anterior" (Marx y Engels, s/f: 742). Y la historia, ya vimos, está definida por el desarrollo de las relaciones sociales, por la contradicción de clases que impulsa su movimiento. En este sentido, la historia social de los hombres remite a la forma o al estado en el que se encuentran sus relaciones materiales y sociales al momento en que nacen, y bajo las cuales deberán desarrollar su vida y su producción económica, pero también cultural. Lejos de negar la injerencia del individuo en la constitución de la sociedad, se afirma así que la práctica de los sujetos está ligada a la necesidad de transformar las formas de organización de la producción precedentes. Las fuerzas productivas adquiridas por la generación anterior son la "materia prima" para las nuevas formaciones sociales y conectan la

historia de la humanidad. En el marxismo, esta se lee como desarrollo de las relaciones sociales y fuerzas productivas, es decir, como la secuencia de modos de producción en permanente transformación, cuestión que es particularmente importante destacar en función de los desarrollos jamesonianos.

Modo de producción y la totalidad conflictiva

Una vez aclaradas estas cuestiones acerca de la producción y las relaciones que engendra, podemos esbozar una conceptualización del vasto concepto de "modo de producción", que hemos estado mencionando. En este punto quisiéramos separarnos de concepciones mecanicistas, aclarando que tomamos esta categoría como una totalidad conflictiva, legible social e históricamente en función de la relación y la tensión entre todos los niveles de la producción social.

Para comenzar, recuperamos la perspectiva lukacsiana sobre el concepto de totalidad que, en *Historia y conciencia de clase* (1923), aparece asociada al marxismo. Según el filósofo, uno de los aspectos centrales que diferencia al marxismo de la ciencia burguesa no es el predominio de los motivos económicos en la explicación de la historia, sino el punto de vista de la totalidad conflictiva. La categoría de totalidad, el dominio multilateral y determinante del todo sobre las partes, es, según Lukács, la esencia del método que Marx tomó de Hegel y transformó de manera original para hacer de él el fundamento de una nueva ciencia. La separación capitalista del productor respecto al proceso total de la producción, la fragmentación del proceso de trabajo en partes que no tienen en cuenta la peculiaridad humana del trabajador, la atomización de la sociedad en individuos que producen incesantemente, sin plan ni conexión, todo eso tenía que influir profundamente también en el pensamiento, la ciencia y la filosofía del capitalismo (Lukács, 2009: 121).

Totalidad entonces no como determinismo económico, ni como afirmación de la uniformidad frente a lo heterogéneo o eliminación de los antagonismos y discontinuidades sino más bien como una lectura relacional de estas. De esta manera, a partir de la vinculación de los hechos históricos particulares con el universo social conflictivo en que se inscriben, podremos expandir la búsqueda del sentido, pero un sentido en movimiento, compuesto por la contradicción y el cambio. Para Lukács el método dialéctico gira en torno del conocimiento necesario del proceso histórico:

> La expresión literaria, científica, de un problema aparece como expresión de una totalidad social, como expresión de sus posibilidades, sus límites y sus problemas. El tratamiento histórico-literario de los problemas puede así expresar de modo más puro la problemática del proceso histórico (Lukács, 2009: 130).

De alguna manera, nuestra intención se inscribe parcialmente en esta perspectiva, implica construir una lectura a partir del problema del delito como rama de la producción en diálogo con la totalidad del modo de producción en sentido amplio, de sus componentes jurídicos, ideológicos, culturales y económicos, apuntando específicamente a los puntos de conflicto, contradicciones y discontinuidades.

Hemos definido la producción explicitando las relaciones sociales que la sostienen, y con ello nos aproximamos a la pregunta sobre la organización del modo de producción, teniendo en cuenta que algunas sociedades descritas por el marxismo -antigua, feudal, burguesa- representan un grado determinado de desarrollo histórico basado en distintos conjuntos de relaciones sociales y fuerzas productivas. De esta manera, explicitamos cómo el marxismo da cuenta de esto para comprender el carácter histórico y cambiante de las relaciones que habían sido naturalizadas y transformadas en categorías estables por la ciencia dominante. Ya en el texto *Trabajo asalariado y capital* (1849) se define el dinero como una relación social, luego, *El capital* trabaja en profundidad esta noción hasta las últimas consecuencias, que conducen hacia el conocimiento del antagonismo de clases tal como se presenta en el capitalismo de su época. Lukács también propone la superación de la "coseidad no-humana" de las formaciones sociales, que han sido convertidas por intermedio la economía clásica en permanentes relaciones entre cosas, mercancías, productos del trabajo. La apuesta de Marx es la crítica histórica de la economía, que apunta a "disolver" las objetividades cosificadas por esta ciencia ahistórica y comenzar a leerlas como relaciones entre hombres (Lukács, 2009: 147).

En este punto, retomaremos a Etienne Balibar, cuyo texto sobre el modo de producción reconoce la ruptura que introduce esta categoría en la filosofía, respecto tanto al idealismo como al empirismo, y su papel fundamental en el fortalecimiento del carácter científico del marxismo. Lo primero que se destaca allí parece evidente, pero apunta a resolver un problema teórico desde lo general hacia lo particular, esto es: la categoría de modo de producción puede describirse desde la idea de "forma" o "manera de hacer" (Althusser y Balibar, 2012: 229) o en tanto: "(…) sistema de formas que representa un *estado de la variación* del conjunto de los elementos que necesariamente entran en el *proceso considerado*" (Althusser y Balibar, 2012: 231) [Subrayado del texto original]. Más allá del tono estructuralista que exhibe este desarrollo, la definición de Balibar nos permite avanzar hacia la conceptualización de los elementos que forman la estructura para luego poder complejizarla. Según Marx, estos son siempre dos: los medios de producción y los trabajadores, ambos permanecen en un nivel "potencial" hasta que pueden combinarse, y son las diversas combinaciones entre estos las que diferencian a cada formación social (Marx, 2013: 43).

Tomada de *El capital*, esta descripción enumera los elementos a combinarse para configurar el modo de producción capitalista, la relación entre el trabajador y los medios de producción (que comprende el de

trabajo y los medios de trabajo) es el primero y más fundamental. En segundo lugar, de importancia, se ubica la organización con el no trabajador, que asume la doble relación de propiedad: explotación de la fuerza de trabajo y apropiación real del producto de trabajo ajeno (Marx, 2013: 232). Todo esto que se lee en el nivel sincrónico no deja de dialogar con la dimensión histórica expuesta en los textos marxistas, por ejemplo, en medio de estos desarrollos Marx no olvida que la abolición de las formas de esclavitud ha sido necesaria para que el obrero libre venda al propietario de los medios de producción su fuerza de trabajo. El trabajo libre es condición *sine qua non* de la organización económica en esta formación social.

La importancia de los procesos históricos para la conformación de las relaciones sociales que dominan la producción y definen los modos de organización de esta es medular en las fuentes directas del marxismo. En este caso tendremos en cuenta un desarrollo anterior a *El capital* que forma parte de *Fundamentos de la Crítica de la economía política*[9] (1857-1858). Allí, Marx se centra en explicar cómo las relaciones sociales penetran permanentemente en las raíces de la producción, dejando lugar a lo que históricamente cada sociedad (a partir de sus clases dominantes) defina como fundamental. Dicha exposición permite romper con el determinismo económico al considerar las relaciones con otros modos de producción en la historia. Citamos un segmento cuya forma discursiva ostenta una cuestión fundamental para considerar este problema:

> (…) lo que más nos interesa es que nuestro método pone en evidencia los puntos en que es necesario introducir los hechos históricos y en que la economía burguesa, a través del modo puramente histórico de su proceso de producción se liga a los modos de producción anteriores (Marx, 1970: 352-353).

Así se refuerza, una vez más, la visión histórica de este método que presume una coexistencia conflictiva de modalidades de producción y que pone en crisis una lectura determinista del marxismo, dado que se focaliza en la diacronía constitutiva de los conceptos desarrollados.

La teoría del valor y la transformación de dinero en capital constituyen las condiciones de este modo de producción, pero la génesis del dinero que se convierte en capital presupone para la acumulación ciertas relaciones previas que son las condiciones históricas del capitalismo. Lo que define esta formación social no es solo la acumulación del dinero, sino lo que el estudio de esta forma revela, es decir, las relaciones sociales que incluyen la separación de los medios de producción y materia de trabajo de los trabajadores-productores, y suponen las condiciones del trabajo "libre" que se cambia como mercancía al propietario de los medios de producción. Asimismo, el trabajo libre deviene de la disolución de la pequeña propiedad

[9] Conocidos como los *Grundrisse*, estos manuscritos de Marx constituyen los borradores iniciales de *El capital*, aunque encontramos allí muchos fragmentos que no aparecen en dicha obra cumbre del autor alemán.

y de la propiedad colectiva de la tierra, la comuna y el *ager publicus*. Este proceso es lo que desarrollará Marx en los *Fundamentos para una crítica de la economía política*, dejando claro que el análisis de la historia devela la génesis de cada modo de producción. Con esto no pretendemos sugerir que Marx haya desarrollado un análisis completo de todas las formas sociales existentes en la historia, puesto que esto sería materialmente imposible e inexacto. El objetivo es poner de relieve un método expuesto en algunos textos que, como ya hemos aclarado, estudian en profundidad el capitalismo tal como se despliega en determinado momento histórico en algunos países desarrollados. A partir de allí, las posibilidades de variación y de existencia de otros modos de producción que no han sido abordados por el filósofo alemán son vastas.

Lo que pone en eje este modo de análisis es la dinámica de la relación entre las instancias del modo de producción. En cada época histórica pueden encontrarse distintos niveles dominantes, así, por ejemplo, en formas anteriores de producción, lo determinante es la familia como comunidad "natural", que puede ser ampliada a la asociación de tribus mediante uniones matrimoniales. La comunidad tribal en este caso es condición previa a la apropiación y la utilización efectivas del suelo, el individuo se relaciona con la tierra por medio de su pertenencia a la comunidad, no es "propietario" sino miembro de la comuna. Finalmente, la propiedad es distribuida por el déspota, "unidad suprema" a quien se le otorga el plusproducto, allí se transforma en una relación económica mediatizada por el estado, cuyo poder se configura por la religión (Marx, 1970: 365).

Aparecen entonces tres elementos que determinan a lo económico (la propiedad de la tierra): lo jurídico (el estado), lo religioso (la premisa divina que sostiene al estado) y lo social -en el sentido de las relaciones de cooperación construidas por la sociedad en esa etapa (la comuna, la familia)-. En los modos antiguos de producción mencionados por Marx estos aspectos "determinan" lo económico, o por lo menos lo preceden. Citamos al autor para aportar rigurosidad a nuestro ejemplo:

> He aquí lo que, a este respecto, representa lo esencial: en todas estas formas en que la propiedad de la tierra y la agricultura constituyen la base del orden económico y en que la producción de valores de uso es por tanto el objetivo económico, la *reproducción del individuo* está supuesta en sus relaciones con la comunidad, de la cual es su fundamento (Marx, 1970: 370).

Como dijimos antes, lo que prima ante las condiciones de desarrollo del individuo es la relación con la comunidad, la apropiación de la tierra depende de ella, las condiciones objetivas del trabajo son la "naturaleza inorgánica de su subjetividad" en tanto que esta subjetividad se realiza en ella.

Así como la lengua es producto de la comunidad y no puede existir más allá de ella, la pertenencia a la colectividad y la relación con la familia y la religión anteceden a lo material en otras formaciones sociales, de allí que

los individuos no se manifiesten aisladamente como el Prometeo proudhoniano (Marx, 1970: 370). Esta visión es, si se quiere, el revés de la postura economicista que los detractores del marxismo le atribuyen, porque lo que se aprecia en todo momento es la importancia de las relaciones sociales e históricas por sobre lo económico, ya que en cada época pueden existir distintos factores determinantes de las relaciones económicas. En todo caso, la intención es demostrar lo opuesto a una interpretación mecanicista del marxismo, que va en detrimento de las consideraciones acerca de la dinámica del modo de producción y la necesidad de un estudio detallado para comprender en cada caso la compleja relación entre los niveles.

Causalidad estructural y lectura alegórica

Retomando a Jameson podemos argüir que el método marxista es un método interpretativo superador, que subsume a los demás, otorgándoles una validez local asociada a significados clave organizados por la historia y la ideología. La historicidad es la premisa organizadora de estos sentidos, cuestión que se revela en la "Sobre la interpretación", a través de un recorrido por otros modelos interpretativos con los que se discute. En el marco de la crítica hacia los esquemas de análisis propuestos por Gilles Deleuze y Félix Guattari –que impugnan el marxismo estructural y rechazan el viejo sistema interpretativo en demanda de un modelo hermenéutico más adecuado– Jameson retomará la categoría althusseriana de *causalidad estructural*[10]. Más allá de las clasificaciones y signaturas del estructuralismo, posestructuralismo o deconstructivismo, para el autor la estructura no es una construcción que se impone desde el exterior -impulsando una causalidad metonímica- sino que es inmanente a sus efectos, dado que consiste en una combinación específica de sus propios elementos y no puede existir más allá de estos (1989: 21).

Para Althusser, la ciencia de la historia que aporta el materialismo se corresponde con una disciplina de la "totalidad" orgánica apoyada en la descripción de la estructura de una formación social que supone una articulación de sus distintos niveles (jurídico, económico, político, ideológico). Esta estructura consiste en un tipo específico de relaciones de articulación, relativa autonomía y determinación que definen la dinámica de la totalidad. Aunque el autor atribuye mayor importancia al nivel económico, reconoce la posibilidad de un tratamiento independiente de los demás niveles (Althusser, 1972: 39).

Entre las relecturas de esta teoría que relativizan la visión mecanicista de la economía, podemos mencionar la del filósofo Alain Badiou en su trabajo "El recomienzo del materialismo dialéctico", donde

[10] Jameson reescribe la tradición materialista revalorizando figuras clásicas muy cuestionadas por los análisis culturales como la de Louis Althusser. Respecto de este autor incluso retoma su discutida teoría sobre los aparatos ideológicos del estado interpretándola como un análisis influenciado por el funcionamiento del burocrático estado estalinista pero fundamental.

diferencia tres tipos de marxismo. En el primero, traducido como "totalitario" (aunque por las connotaciones que en nuestro lenguaje tiene dicha palabra podemos reemplazarla por "totalizante"), podríamos reconocer al propio Althusser, distanciándose de los marxismos "analógico" y "fundamental", que plantean otro tipo de relaciones entre el materialismo dialéctico y el materialismo histórico. Esta clasificación no tiene una importancia fundamental para nuestro trabajo, ya que tiende a circunscribir la amplitud de las lecturas marxistas a tres posibilidades que no siempre son exactas y resultan dudosamente productivas. Lo que importa destacar en todo caso es que, según el filósofo, el método y la teoría marxista debieran diferenciarse para concebir al materialismo histórico como teoría del "mecanismo de producción del efecto de sociedad" basado en el análisis de la estructura organizativa de sus conceptos fundamentales (Badiou, 1972: 21-22).

En este punto es interesante retomar los modos en que Badiou articula los conceptos de totalidad y coyuntura, complejizando algunas premisas althusserianas y haciendo hincapié en el estatuto científico del marxismo. La ciencia, según este autor, parte de la combinación de las "palabras primitivas" que se transforman en conceptos dentro de la totalidad interrelacionada. Tal es el caso, en el materialismo, de la idea de práctica, definida como transformación mediante la fuerza de trabajo de una materia prima en producto, usando determinados medios de trabajo y mediante la aplicación de una técnica (Badiou, 1972: 22-23). Así se comienzan a delinear las dimensiones de las prácticas: económica, ideológica, política y teórica. Solo mediante una abstracción de cada práctica individual puede entenderse este concepto y su funcionamiento en la totalidad articulada, y de allí deviene la noción de instancia como una práctica articulada sobre otras. En el marco de la causalidad estructural, cada instancia se define por su relación con las otras, que comprende tanto su autonomía como su jerarquía. Dicha jerarquía está dada por la instancia dominante, es decir, aquella necesaria para expresar la eficacia relativa de las demás. Finalmente, la coyuntura es el sistema de instancias que se configura en base a la organización móvil de estas jerarquías.

De este modo se construye, en una compleja trama articulada de jerarquías móviles, una primera tesis del materialismo dialéctico: la existencia de una coyuntura que se articula en base a una dominante inestable, que se modifica en la historia. Sobre esta base se constituye el método científico que permite pensar la producción del efecto de sociedad del que hablábamos al comienzo: el materialismo histórico, asentado en la lectura de los modos de producción, su movimiento y transformación. Es decir, un efecto que presume el desplazamiento permanente de las dominantes y la coyuntura estructural. Para Badiou el economicismo es una desviación ideológica del marxismo que deviene de la confusión entre determinación y dominación. La primera haría referencia a esta "ley" de desplazamiento de la instancia dominante que supone la coyuntura, y la

segunda, a la "función jerarquizante de las eficacias en un tipo coyuntural dado" (Badiou, 1972: 25).

La lectura de Badiou parte del movimiento histórico y desde allí reorganiza la construcción de las categorías científicas del materialismo dialéctico. El problema de la causalidad estructural (como determinación de los fenómenos de una región por la estructura de esa región) y la determinación de la práctica económica aparecen aquí desde otra perspectiva, porque la práctica económica no existe en la estructura sino como "instancia" (articulada sobre las otras). Es decir, la causalidad o eficacia relativa de dicha práctica es la de "una ausencia sobre un todo ya estructurado, donde aparece representada por una instancia" (Badiou, 1972: 26). En el proceso de combinación de instancias que incluye la dinámica de dominación y determinación -el desplazamiento de las dominantes- se percibe la representación de una práctica que no existe más allá de su efecto sobre las demás. Lo que se demuestra en la compleja enunciación de la dinámica propuesta por Badiou es que el concepto de modo de producción no puede ser simplemente descartado por su supuesto mecanicismo o su pretensión totalizante, sino que es necesario profundizar en una indagación que permita comprender las múltiples aristas de dicha noción.

Por su parte, volviendo al modelo interpretativo que Jameson construye en *Documentos*, allí la causalidad estructural althusseriana se complementa con la *causalidad expresiva*, de origen leibniziano aunque distanciada del fondo esencialista hegeliano (Althusser y Balibar, 2012: 201). Esta será redefinida por Jameson como una alegoría interpretativa que permite reescribir un texto en términos de un relato maestro, profundo y oculto que aparece como clave alegórica (Jameson, 1989: 24). Para repensar los relatos de esta forma, el crítico norteamericano alude al modo de lectura del sistema medieval, concentrado en la asimilación del *Antiguo Testamento* al *Nuevo Testamento* como herencia cultural judía.

En los relatos bíblicos la lectura va desde la biografía colectiva a la de un individuo (la vida de Cristo constituye un segundo nivel alegórico para reescribir el *Antiguo Testamento*) permitiendo la emergencia de dos "niveles" interpretativos. El primero es el moral, allí la servidumbre del pueblo de Israel en Egipto se reescribe como esclavitud frente al pecado y a las preocupaciones de este mundo, susceptible de ser redimida mediante la resurrección de Cristo y la liberación de Egipto. El nivel anagógico, por su parte, implica la prefiguración de Egipto como el "sufrimiento de purgatorio de la historia terrenal para la cual la segunda venida de Cristo y el Juicio Final se presentan como la final liberación" (Jameson, 1989: 26). De este modo, la historia de un pueblo en particular alcanza la dimensión de historia universal, y allí se da lugar a la "trasformación" ideológica.

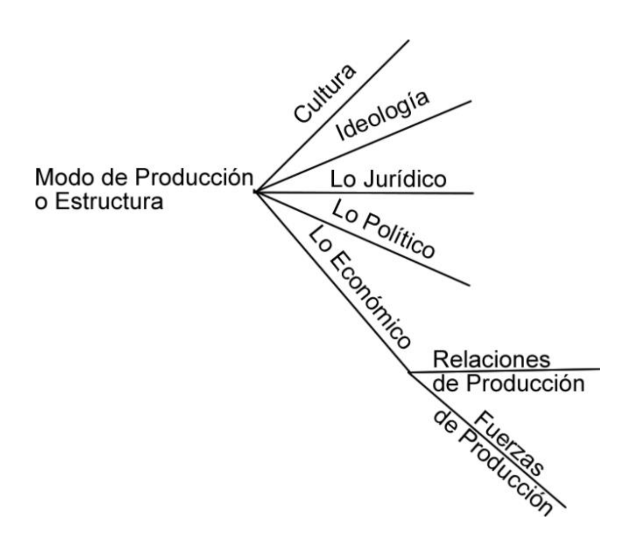
Para Jameson este modelo interpretativo opera de una manera privilegiada cuando se trata de zanjar la inconmensurable distancia del mundo actual entre lo privado y lo público, lo psicológico y lo social, o lo poético y lo político (Jameson, 1989: 26). Recuperamos todo esto en la medida en que, como veremos más adelante, el modo de producción opera

como código interpretativo que se proyecta hacia una historia de los modos de producción (o prehistoria de la humanidad según Marx), donde se percibe la relación de cada parte con la estructura, a la manera althusseriana. Pero para esto, debemos atravesar los niveles del texto individual y del género literario como constructo histórico.

Todo esto supone, para Jameson, la lectura del esquema althusseriano no como una clausura o agotamiento de la interpretación sino como una apertura a posibles significados sociales e históricos. La crítica de Althusser a la causalidad expresiva se apoya en la tendencia de este autor a buscar una identidad última de unos niveles con otros (de ahí surge la sanción al materialismo analógico en la clasificación que retoma Badiou). La diatriba sobre este modo de lectura alegórico deviene en una crítica a la teoría de la superestructura, que implicaría asimilar a lo económico como determinante del resto de los niveles del modo de producción (cultural, jurídico y político) -un ejemplo de esta interpretación serían, según el crítico, los ensayos de Lukács sobre realismo-. La propuesta del autor es ampliar el código alegórico y convertirlo en relato maestro, apuntando al modo de producción desde un punto de vista diacrónico, como una secuencia de modos que constituirían el relato de una filosofía de la historia marxista y que comprenden desde el comunismo primitivo hasta el comunismo propiamente dicho pasando por todos los estadios históricos anteriores y superpuestos. La dinámica dominación-determinación que presentamos con Badiou puede complejizar aún más esta definición.

Aunque no nos detendremos en la problematización de la relación infraestructura-superestructura, quisiéramos referir brevemente a algunas claves de lectura de esta cuestión. El mismo Jameson entiende que las críticas contra los códigos maestros alegóricos implican en un punto la revisión del llamado "marxismo vulgar" con su teoría de los niveles, es decir, la lectura de la determinación en última instancia de lo económico (Jameson, 1989: 27). El texto con el que trabajamos presenta un diagrama con una parte superior donde aparecen las "Superestructuras": cultura, ideología, sistema legal, política y estado; y la "Base o infraestructura" que comprende lo económico, esto es, las relaciones de producción (clases) y las fuerzas de producción (tecnología, ecología, población). En principio podemos decir que tan insuficiente como cualquier otro esquema, este relato gráfico produce una reducción, y a la vez, algunas inexactitudes que señalamos en el marco de la amplitud de las nociones de relaciones de producción y fuerzas productivas recuperadas previamente aquí.

Por eso Jameson propone una lectura alternativa, donde el modo de producción incluye todos los niveles, relativamente autónomos, de la totalidad social, sin "determinaciones en última instancia" ni "eficacias básicas". Reproducimos a continuación el esquema:

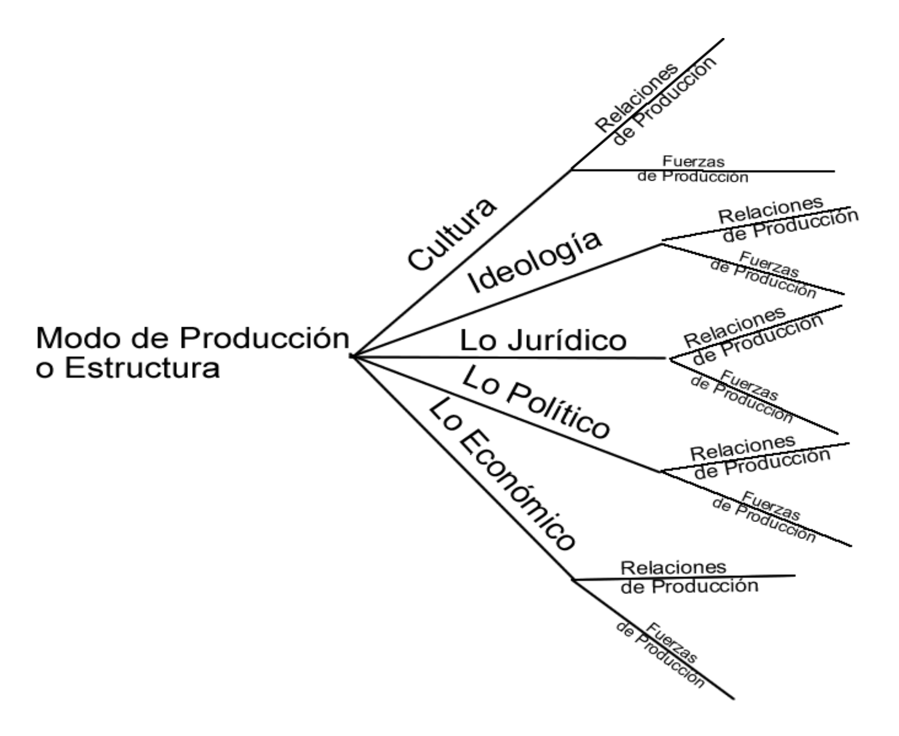


Como se ve, el modo de producción trasciende el nivel puramente "económico" para transformarse en la estructura, el todo que comprende el sistema de interrelación entre los niveles. Según el autor:

> Para Althusser, por consiguiente, lo más estrechamente económico –las fuerzas de producción, el proceso de trabajo, el desarrollo técnico o las relaciones de producción, tales como la interrelación funcional de las clases sociales–, aunque es privilegiado, no es idéntico al modo de producción como un todo, que asigna a ese nivel estrechamente económico su función y su eficacia particular como se la asigna a las demás (Jameson, 1989: 31).

En el gráfico de Jameson se esclarece esta lectura del modo de producción como un todo que sostiene y codifica la relación entre los niveles de la producción social, pero se siguen glosando las relaciones de producción y fuerzas productivas, como "lo estrechamente económico". Sin embargo, ya vimos que Badiou define las prácticas (ideológica, política, económica, teórica) en tanto transformación en base a fuerzas productivas y relaciones de producción y las instancias como prácticas articuladas. En este punto, creemos que sería incorrecto hacer desaparecer las fuerzas productivas y relaciones sociales en el pasaje de práctica a instancia en el modo de producción. Como veremos con Benjamin y Brecht, las relaciones de producción y las fuerzas productivas están presentes también en el nivel de la producción literaria, incluyen la lucha de clases -Benjamin aclara esta cuestión en "El autor como productor" cuando afirma que el artista toma los medios de su producción de la clase burguesa y luego traiciona sus intereses renovando el aparato técnico de una manera revolucionaria- y el avance técnico (los procedimientos literarios, las estrategias discursivas). Las relaciones de producción y las fuerzas productivas codifican las relaciones entre los niveles y sus contradicciones, a la vez que vehiculizan la transformación de un modo a otro.

Aquí es donde las formulaciones de Badiou operan productivamente para complejizar el esquema anterior. Sin pretensión de exactitud sino solo de representación de las variaciones que puede asumir el concepto de modo de producción, y atendiendo a la lectura que hacemos de los textos considerados, proponemos un gráfico igualmente reductor y esquemático, pero que podría comprender algunos de los matices señalados:



Recordemos que, como explicita Badiou, las prácticas se definen en función de su transformación por la fuerza de trabajo según los medios de producción y los modos en que la fuerza se aplica a dichos medios. A su vez, teniendo en cuenta que las instancias son prácticas articuladas en su relación en la totalidad estructurada, inexistentes fuera de esta coyuntura del modo de producción, podemos formular el esquema anterior que aborda el aspecto del proceso de producción en cada una de las instancias.

Conviene en este punto retomar algunas cuestiones que Eagleton destaca cuando afirma que, al estudiar un objeto que sustenta la conciencia humana suele olvidarse que la literatura es también una industria: los libros son una mercancía producida para ser vendida en el mercado editorial, los escritores son trabajadores que hacen su actividad en función de los dictados de las editoriales, los críticos también son profesores que trabajan en pos de producir la ideología necesaria desde el Estado (Eagleton, 2013: 128-129). Es decir que la literatura forma parte de la "base" económica propia entendida como práctica en la sociedad capitalista. En este sentido, nos dice el autor, tanto Benjamin como Brecht pensaron a la literatura

como actividad social y económica que coexiste con formas análogas de producción social. Esta mirada reconceptualiza la actividad estética y permite entender las relaciones sociales como intrínsecas al arte mismo, condiciones de su producción que, por tanto, pueden modificarse y cuestionarse al interior de los códigos que definen su funcionamiento específico (Eagleton, 2013: 142). Por esta razón afirmamos con Benjamin que el autor es un "productor" que se encuentra en cada estadio histórico con determinados materiales de trabajo, y puede transformarlos en su práctica creadora.

PARTE III: Marcos literarios

El movimiento desde la literatura hacia las relaciones sociales

Totalidad y mediación

Como sostuvimos al comienzo de este capítulo, las teorías que sostienen el diálogo entre literatura y marxismo se amplían hacia lo metodológico en diálogo con la propuesta jamesoneana que implica la redefinición de ciertos instrumentos específicos de abordaje de los textos literarios. La manera polémica en la que el crítico estadounidense precisa su programa de lectura responde a la necesidad de dar cuenta de las operaciones ideológicas con que dicho método intenta legitimarse. La consideración del modo de producción, en sus dimensiones sincrónica y diacrónica, como categoría organizadora es un elemento fundamental para comprender el marxismo no como un materialismo mecánico sino histórico (Jameson, 1989: 38). En este contexto, la estructura es la "causa ausente", que al modo de la historia -al decir althusseriano "sin telos ni sujeto"- aparece subrepticiamente en toda representación de lo social textualmente narrada, a la manera de un inconsciente político, que no es una zona del todo sino la interrelación entre sus partes[11].

Por su parte, en esta lectura estructural-althusseriana, el uso de la categoría de "mediación" resulta fundamental. Clave para completar la formulación de la hermenéutica materialista, esta noción emerge como

---

[11] En la teoría althusseriana, la insistencia en la semiautonomía de los niveles representa, según Jameson, una batalla contra el estalinismo. El teórico norteamericano llega a afirmar de manera extrema que en la crítica de Althusser a la causalidad expresiva hegeliana "Hegel" quiere decir "Stalin". Más allá de estas interpretaciones históricas del estructuralismo en el autor francés, el rescate de Althusser como punto de partida para una posible hermenéutica materialista en *Documentos* no deja de ser productivo.

relación entre las instancias, lo que incluye una respuesta a las necesidades de una ciencia interdisciplinaria, particularmente la de hacer dialogar los hallazgos de un nivel con otros: "La mediación es el término dialéctico clásico para designar el establecimiento de relaciones entre, digamos, el análisis formal de una obra de arte y su base social, o entre la dinámica interna del estado político y su base económica" (Jameson, 1989: 33). Si bien es deudor de la causalidad expresiva hegeliana, aquí este término de relación aparece transformado, entendido no como identidad entre los niveles (que así se leerían como repliegue y homología de los otros) sino como transcodificación. La mediación se transforma en un operador en contra de la compartimentalización de las disciplinas, un dispositivo que ofrece al analista la posibilidad de integrar estas perspectivas construidas localmente en un análisis más completo. Esta integración supone la importancia de relacionar el estudio de fenómenos de un nivel con otro, pero no implica trabajar sobre la identidad sino sobre la diferencia estructural, leer una lógica de distancias expuesta por este mecanismo privilegiado para la detección de las contradicciones.

La noción de totalidad también se resignifica en la lectura jamesoneana. Mayormente ligada a lo expuesto por Lucáks en *Historia y conciencia de clase*, que retomamos en apartados anteriores, esta idea no implica para el crítico norteamericano una relectura del Espíritu Absoluto hegeliano sino un patrón metodológico, que opera asociado a la ideología. Definida como "limitación estructural" y "clausura (ideológica)" (1989: 43), la ideología asoma en Jameson como "estrategia de contención" que puede ser desenmascarada en función de la reconstrucción de esa totalidad que reprime -en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (1852) se habla de una burguesía que no puede ir más allá de los límites de su vida, de los problemas y soluciones guiados por su interés material y posición social: "(…) la burguesía tiene necesariamente que temer a la estupidez de las masas, mientras éstas siguen siendo conservadoras, y a su conciencia en cuanto se hacen revolucionarias" (Marx, 2005: 114)-. De esta forma, ideología y totalidad se transforman en instrumentos de los análisis narrativos (Jameson, 1989: 44).

Cuando contrapone los dos conceptos, Jameson construye un supuesto teórico medular, reinventa la causalidad orgánica de la totalidad hegeliana, a la luz del desarrollo lukacsiano y del desciframiento interpretativo de las contradicciones y las discontinuidades en la obra literaria, todo lo cual estaría dando cuenta de la conceptualización del modo de producción como un todo heterogéneo y conflictivo. La necesidad de reunir los fragmentos resultantes de los análisis locales[12], en la forma de

[12] Martín Kohan retoma este tipo de formulación (que implica construir el sentido del fragmento en relación a la totalidad) respecto de las descripciones de Benjamin sobre las ciudades de París y Berlín. Conocer París, para Benjamin leído por Kohan, trae aparejado un descubrimiento de las rupturas y divisiones internas de la organización urbana. A su vez, descubrir Berlín supone conjurar un conjunto de estratificaciones sociales permeadas por las zonas que se presentan como familiares y las que emergen como extrañas: "Es decir que el

"diferencia estructural" y "contradicción", destaca la operación de la crítica totalizadora, que recurre a elementos y niveles "externos" al texto (la historia y sus materiales ideológicos, políticos, jurídicos) que pueden estar operando en los sentidos de la obra de arte (Jameson, 1989: 47). De allí la afirmación del autor de que una crítica que aborda los textos preguntándose qué significan[13] implica una operación alegórica de reescritura en un código maestro fundamental.

El psicoanálisis, en tanto búsqueda de un significado más fundamental detrás de la superficie, también funciona como código hermenéutico -aunque menormente especificado- en la propuesta de Jameson, que realiza un recorrido (no histórico sino polémico) confrontando teorías y seleccionando modos de abordaje que incluyen desde las formulaciones de Sigmund Freud hasta el análisis mítico de Northrop Frye. En nuestro caso, no buscamos descifrar el inconsciente político en los textos, porque no es nuestro objetivo último describir qué significan estos sino cuáles son los modos en que se construye algunos sentidos. Esto implica una diferencia fundamental, la hermenéutica jamesoneana supone un significado último que habría que "reconstruir", mientras nosotros tomamos la superposición entre los niveles discursivos y sociales para analizar las estrategias y técnicas literarias que apuntan a la construcción de esos sentidos. En este sentido, algunas de las enunciaciones de Walter Benjamin nos permiten pensar la tarea del crítico literario en función de la búsqueda de diferentes modos de describir e interpretar las innovaciones técnicas, poniendo en el centro de nuestra perspectiva el abordaje discursivo.

Un tranvía llamado Walter Benjamin

La perspectiva que estamos delineando tiene su correlato en la construcción de un modo de abordaje para la literatura, una metodología sustentada en instrumentos de lectura específicos de la teoría literaria. Comenzaremos a delimitarla retomando algunas premisas expresadas por Walter Benjamin en "El autor como productor" (1934)[14]. Este texto tiene

---

conocimiento cabal de una ciudad se verifica para Benjamin no en la posibilidad de dejar de verla como una otredad, sino en la posibilidad de reconocer cuál es su sistema interno de identificaciones y otredades. Para conocerla hay que conocerla en sus partes, porque nada sino esas partes entregarán algo así como una imagen del todo, en el mismo sentido en que el método crítico de Benjamin procura descubrir una cifra del todo en cada fragmento" (Kohan, 2007: 47-48) [El subrayado es nuestro]. De este modo, lo que descifra Kohan en los escritos de Benjamin sobre las ciudades es un método crítico propio del marxismo, revelando elementos claves para comprender el concepto de totalidad en este contexto teórico.

[13] Este tipo de desarrollos es designado por el autor como "análisis ético", en relación a la forma psicologizante que adquiere la crítica de los últimos tiempos (Jameson, 1989: 49).

[14] Para Jameson, "El autor como productor" es uno de los "ensayos tecnológicos" en los que Benjamin lleva a las últimas consecuencias una lectura del método brechtiano "en una forma clásica de autorreferencialidad modernista, en la cual la productividad de la forma

una importancia doble para nuestro enfoque, ya que se presenta como artefacto teórico-metodológico para el estudio de los textos literarios y a la vez como una relectura del materialismo[15] que aborda una polémica de larga tradición, a la que venimos aludiendo, sobre la preeminencia de las fuerzas productivas o las relaciones sociales en la organización social. Gracias a las propuestas del crítico alemán esta controversia adquiere una posible respuesta, a partir de los modos de lectura que se proponen para afrontar las obras literarias.

En este sentido, lo primero que plantea Benjamin es la necesidad de que la crítica literaria marxista supere la indagación sobre la "tendencia" del objeto cultural, desde la cual se comienza a analizar el sentido de la obra artística. Esta afirmación se comprende en diálogo con las condiciones de producción del texto que mencionamos, ya que el debate de época que presenta el autor, centrado en la tensión entre autonomía y compromiso, se refiere a la responsabilidad del artista de decidir al servicio de quién emprende su tarea productiva. Así se impulsa la búsqueda crítica de la distancia de dicho artista en relación a una tendencia, a la vez que se juzga su obra según ciertos patrones de "calidad".

Benjamin destaca la necesidad de desmotar este análisis, fundado en instrumentos –según el autor– "inservibles", y propondrá hacerlo a partir del planteo dialéctico de la revinculación entre la forma y el contenido de las obras literarias. Este trabajo implica la integración de los productos culturales en las conexiones sociales vivas (Benjamin, 2012: 91), en contra de la propensión de la crítica marxista del momento, que se preguntaba por la vinculación de la obra con las relaciones de producción. El interrogante debería desplazarse entonces hacia el modo en que el texto se inserta en ellas, las discute, las reelabora y las transforma. Todo esto es lo que el autor señalará como parte de la indagación sobre función de la obra en cada período, lo que nos llevaría a centrarnos en la técnica literaria. Es decir, una vez más, lo fundamental para emprender la interpretación materialista de los textos es considerar la relación de la producción artística

---

artística es una alegoría de la productividad del sistema socioeconómico. Pero esto se acerca más a las ideas de Brecht sobre la modernidad que a sus ideas sobre el arte" (Jameson, 2013: 77). Sin embargo, aquí hacemos hincapié en lo que respecta a su revalorización de la técnica en cruce con el desciframiento de las relaciones sociales que definen la "función" del arte. Nos importa el modo en que la obra reelabora los precedentes históricos de la forma, teniendo en cuenta más bien, otra dimensión del método brechtiano más relacionada a la transformación y el cambio: "Encolumnarse con el cambio, seguirle la marcha, abrazar sus tendencias para comenzar a orientar sus vectores en nuestra dirección… esa es la pedagogía brechtiana" (Jameson, 2013: 47). Esto significa hacer hincapié en la modificación no solo de las condiciones de existencia de los individuos sino también en el movimiento de los productos de su conciencia (Jameson, 2013: 47).

[15] Perspectiva recuperada por este autor a lo largo de toda su obra, pero centralmente pueden señalarse tres textos claves: "El autor como productor" (1934), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936) y "Tesis sobre la historia" (1939), editado póstumamente –concentrado en la redefinición del materialismo histórico en clave benjamineana–. Este último texto será retomado más adelante para el análisis de las novelas *Los tigres de la memoria* y *El Cabeza*.

con la totalidad social en que se inserta para descifrar discontinuidades, heterogeneidades y clausuras ideológicas.

La tendencia de una obra literaria se definirá en función del progreso o retroceso que representa la técnica que esta expone, aludiendo a los modos revolucionarios en que esta se transforma en dicho producto cultural. Este concepto insiste en la posibilidad de un análisis social a partir de los textos, y resignifica la discusión sobre la tendencia y la calidad. Para esto, se retoma la idea brechtiana de "transformación funcional", entendida como una innovación en los medios de producción. La alteración de la técnica apuntaría a la liberación de los medios productivos en favor de la lucha de clases mediante la modificación de las formas y los instrumentos de producción (Benjamin, 2012: 98). El teatro brechtiano, por ejemplo, transforma el aparato de producción valiéndose del procedimiento de montaje que se arraiga en la refundición de materiales de otros géneros (el cine y la radio). Por este medio, el desarrollo de las acciones se interrumpe mediante lo montado, y la detención tiene una función organizadora, la de hacer reflexionar al público, que debe reconstruir la relación entre las escenas y el sentido de la acción, transformando su función de espectador en la de colaborador. De esta manera, la obra discute la disyunción entre autor y público, y en lugar de abastecer el aparato de producción, lo transforma en un sentido "socialista", trabajando sobre los procesos y no solo sobre los productos, trastrocando el uso de los medios de producción disponibles en la actividad social literaria.

Benjamin ubica la producción literaria en función a los dos conceptos que ocupan un lugar central en la definición de la perspectiva materialista, de los que hablamos en nuestras consideraciones acerca del modo de producción: las relaciones sociales y las fuerzas productivas. Al mismo tiempo, restablece el lugar de la actividad literaria como práctica productiva y restituye la relación dialéctica entre aquellos dos elementos. Los sentidos de los textos son configurados en función de las relaciones sociales de producción a partir de la vinculación con la técnica, esto es, desde la transformación de las fuerzas productivas de que se dispone en cada etapa, incorporándose así la dimensión diacrónica característica de la perspectiva histórica. La propuesta, sin embargo, no supone una asimilación jerárquica de un elemento por sobre otro, sino que la magnitud de los avances técnicos se lee siempre en relación a su función en la lucha de clases. Aquí podemos retomar algunas consideraciones que realiza Martín Kohan sobre esta cuestión en su libro *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (2007), donde refiere a la valoración del progreso tecnológico a partir de la introducción del tranvía en las ciudades de Berlín y Moscú. El entusiasmo transmitido en los escritos del crítico alemán está fuertemente determinado por las condiciones históricas de la organización social en ambas ciudades:

> Como cabe a un marxista, el optimismo de Benjamin respecto de las innovaciones técnicas queda siempre necesariamente supeditado a la superación histórica de la sociedad dividida en clases (esto pasa incluso en el

> artículo en el que tal optimismo alcanza su punto máximo, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»). Dicha superación histórica se estaría verificando efectivamente con la revolución rusa, y Benjamin puede por eso alentar un entusiasmo menos matizado frente a las innovaciones técnicas de la ciudad de Moscú, que superarían las limitaciones del orden social de la dominación burguesa, y a la vez las de una ruptura sin atenuantes con las tradiciones que, pese a todo, perduran (Kohan, 2007: 81).

Tan central es el desarrollo de la lucha de clases para Benjamin que, en "El autor como productor", ubica a la figura del literato en el ámbito de la producción social en función a su solidaridad con el proletariado, aunque sus medios de producción hayan sido provistos por la clase burguesa (Benjamin, 2012: 110). Por lo tanto, el escritor aparece como traidor a su propia clase de origen, cuya traición consiste en la alteración del aparato de producción del que se dispone, adaptándolo a los fines de la revolución proletaria. De la misma manera, la actividad mediadora implica revolucionar las fuerzas productivas para intervenir en las relaciones sociales de producción, dos aspectos de la modificación de la técnica que no pueden separarse ni privilegiarse en ningún análisis que dialogue con el método marxista.

El artista y la técnica ¿traición o "pérdida de voz"?

En la secuencia de modos de producción legible a partir del materialismo histórico –que como ya aclaramos, es incompleta y no pretende ser exhaustiva sino construir algunos recorridos de método–, las relaciones sociales y las fuerzas productivas cumplen la función de impulsar el avance de la historia, dado que los hombres desarrollan sus capacidades productivas y modifican sus relaciones en el transcurso de la historia. En este apartado, aludiremos al debate en torno la importancia de estos factores en el movimiento histórico, ya que solo revisando los textos clásicos en diálogo con sus relecturas actualizadas podremos resignificar esta cuestión. Este trayecto es central para el abordaje de la literatura que estamos proponiendo porque el término "fuerzas productivas" tiene una resonancia economicista y revive la disputa sobre la dinámica de correlación entre la "base" y la "superestructura", e incluso sobre los grados de intervención del individuo en el desarrollo de la historia.

Eagleton alude a este debate en estos términos: "Hay una corriente de pensamiento diferente en los escritos de Marx conforme a la cual son las relaciones sociales de producción las que tienen prioridad sobre las fuerzas productivas y no al revés" (Eagleton, 2011: 59). Si se admite que el feudalismo da paso al capitalismo vehiculizado por la emergencia de una clase burguesa que revolucionaría las formas de producción, es evidente que el crecimiento de las fuerzas productivas se despliega en torno al interés de una clase, sobre la cual el capitalismo sostiene su constante expansión. Desde esta perspectiva, los seres humanos aparecen como los autores de su

historia mediante la lucha de clases, solo que el resultado de esta es impredecible, y de allí que la crítica al determinismo carece de base (Eagleton, 2011: 59).

Nos proponemos, entonces, recuperar brevemente ciertas consideraciones acerca del debate de autores marxistas ligados a la crítica cultural sobre la tendencia a priorizar alguno de los dos conceptos referidos. En este contexto, consideramos que un posible equilibrio estaría representado por la postura benjamineana que propone descifrar el avance de las fuerzas productivas en función de situar a la obra literaria en las conexiones sociales vivas. El mismo Jameson, en *Marxism and Form* (1974), alude a los trabajos de Benjamin sin dejar de señalar que el marxismo no forma parte de las teorías que ponen el acento en la invención y la técnica como causa primaria del cambio histórico. Estas teorías funcionan, para el crítico norteamericano, como sustitutos de la historiografía marxista porque ofrecen un efecto de concreción comparable a la preeminencia de lo económico, al mismo tiempo que se liberan de toda consideración del factor humano de las clases y de la organización social de la producción (Jameson: 74).

Ahora bien, si tenemos en cuenta la tradición de la crítica cultural vinculada al marxismo, no podemos obviar a Giorgi Plejánov, filósofo que ocupa un lugar fundamental en la discusión del populismo ruso. El autor describe un sistema de acción-reacción entre las fuerzas productivas y lo que llama "economía social", que reviste cierta reciprocidad, pero se "edifica" sobre la base económica de una superestructura de relaciones sociales (Plejánov, 1964: 392). Si bien en esta perspectiva las relaciones políticas adquieren cierta importancia, siempre se asume que "antes" de influir sobre el movimiento económico, este intervino sobre aquellas (Plejánov, 1964: 193). Dicha concepción hace posibles expresiones desafortunadas que falsean el carácter complejo del funcionamiento de la cultura desde la perspectiva el materialismo histórico, como la siguiente: "¿cómo se refleja la evolución social en la literatura? ¿Qué formas literarias corresponden a cada fase del desarrollo histórico de la humanidad?" (Plejánov, 1964: 601). No nos extenderemos en este punto dado que la teoría del reflejo ha sido objeto de innumerables críticas desde múltiples aristas de los desarrollos sobre la cultura.

También resultan polémicos algunos pasajes en los textos de Plejánov en que se alude a una "sicología" de los hombres como un conjunto de hábitos, costumbres, sentimientos, y aspiraciones que "reflejan" la estructura de la sociedad (Plejánov, 1964: 127), manteniéndose la visión de la economía como un efecto o "función" de las fuerzas productivas. La discusión sobre las condiciones que delimitan una situación histórica concreta amplía la categoría y pone en funcionamiento nuevamente la dinámica de interacción entre fuerzas productivas y relaciones sociales. En este sentido, para evitar el determinismo que puede derivar de la idea de un descubrimiento, por parte del marxismo, de las "leyes del movimiento histórico" se hace hincapié en la necesidad de

analizar cada situación de modo diferencial, dado que el movimiento económico de cada sociedad asume una forma "original", y por tanto, no puede haber ninguna fórmula de progreso que considere el pasado y prediga el futuro de manera lineal (Plejánov, 1964: 182). Por su parte, en los escritos del marxista ruso se deja claro que la economía determina la organización de la sociedad civil, mientras el medio geográfico y el desarrollo de las fuerzas productivas determinan, a su vez, a la economía (Plejánov, 1964: 382).

A pesar de su lectura determinista, el autor hace hincapié repetidas veces en el valor metodológico de la interpretación materialista de la historia (Plejánov, 1964: 375). Otro punto destacable es el modo en que Plejánov define la economía, poniendo en jaque la visión mecanicista de las fuerzas productivas:

> [la economía] es el conjunto de relaciones verdaderas que contraen entre sí los hombres, que integran una sociedad dada, en su proceso de producción. Cambian perpetuamente bajo el influjo del desarrollo de las fuerzas productivas, al igual que bajo la influencia del medio ambiente histórico que circunda a dicha sociedad dada (Plejánov, 1964: 182).

Si bien la corriente que privilegia las fuerzas productivas ha sido calificada muchas veces de "economicista", vemos según esta cita que para el populista ruso la economía refiere más bien al despliegue de las relaciones que contraen los hombres.

De manera que lo que se observa aquí es un conjunto de significados e interpretaciones de la cuestión marxista que ha ido variando en el transcurso de la historia, según las discusiones que dominaron la escena científica y política. En función de esto, vale destacar brevemente el debate sobre la revolución rusa, en el que los populistas pugnaban por el desarrollo del capitalismo, basándose en "(…) el reconocimiento de que el capitalismo era en Rusia, como en cualquier otro lugar, una tendencia natural del desarrollo social" (Waliki, 1971: 112), mientras el proletariado y el campesinado se abrían camino hacia las revoluciones que alterarían el curso de la historia a partir de la formación de los *soviets*. Lo que de este modo se plantea es una contradicción irresoluble entre la misión del desarrollo de las relaciones sociales hacia el socialismo y el atraso de las fuerzas productivas feudales en la Rusia zarista. Si pensamos que en Plejánov la determinación queda reducida a una cuestión cronológica lineal (primero se desarrollan las fuerzas productivas, lo que impulsa la reacción de las relaciones sociales, que pueden a su vez influir sobre las fuerzas productivas, pero habiendo sido primariamente originadas por estas) podemos comprender su posición respecto a la situación de Rusia, centrada en la supuesta imposibilidad de saltear fases en el desarrollo histórico.

Por su parte, es ineludible el enriquecimiento del marxismo como marco teórico-metodológico operado a partir del desarrollo de una revolución que pone en el centro de discusión las posibilidades de que una nación "atrasada" (en el desarrollo de sus fuerzas productivas) introduzca

una revolución socialista antes que otros países avanzados. El modo en que todo esto influye en la crítica cultural resulta evidente también en la etapa estalinista, por ejemplo, en los escritos de Benjamin aparece de esta manera el debate: [Brecht] Sigue de cerca la revolución rusa; e igualmente los escritos de Trotski[16]. Estos prueban que hay una sospecha, una sospecha justificada que exige considerar escépticamente las cosas rusas (Benjamin, 1975: 149).

En este punto, cabe mencionar brevemente la posterior posición de León Trotsky[17], quien, a diferencia de Plejánov, considera que hay una simultaneidad entre el desarrollo de las relaciones sociales y el progreso técnico, reasignándoles igual valor para los análisis históricos materialistas:

El desarrollo técnico, la concentración de la producción y la elevación de la conciencia de las masas, son indudablemente condiciones previas al socialismo. Pero todos estos procesos tienen lugar simultáneamente; no sólo se empujan e impulsan mutuamente, sino que también se demoran y *limitan* recíprocamente (…) Si la existencia del capitalismo no estuviese limitada por las relaciones de clase y la lucha revolucionaria resultante de ellas, entonces tendríamos que suponer que la técnica (…) suprimiría también automáticamente al capitalismo (Trotsky, 2006: 192-193).

Según Trotsky, hay un conjunto de factores sociales y políticos de carácter nacional e internacional que se interponen entre las fuerzas productivas y las contradicciones sociales entre las clases, y esto puede llevar al desarrollo de las condiciones económicas hacia una dirección inesperada (Trotsky, 2006: 173). Todo lo cual se complejiza si pensamos que, si bien el materialismo es un método de análisis, también es necesario construir el objeto sobre el cual se reflexiona a partir de esta perspectiva de estudio, para el autor: "El marxismo es sobre todo un método de análisis – no del análisis de textos sino del de las relaciones sociales" (Trotsky, 2006: 172). Aquí se hace referencia a algunos teóricos que pretenden justificar sus tesis por medio de la enumeración de citas de los textos marxistas, pero bien podemos retomar esta reflexión en torno a los estudios literarios. Está claro entonces que no podemos redefinir al marxismo en el marco de las premisas antes señaladas como un método de análisis de textos, pero sí de relaciones sociales, y como ya dijimos arriba, son múltiples las corrientes en el marco de la teoría literaria que apuntan a descifrar la vinculación de los textos individuales con las relaciones sociales en que se producen.

Este apartado-digresión comenzó con la referencia al texto de Terry Eagleton *¿Por qué Marx tenía razón?*, quisiéramos retomar, para finalizar, algunas cuestiones abordadas en su libro *Marxismo y crítica literaria*, editato por primera vez en 1976. El último capítulo de esta obra está dedicado a los teóricos que trabajan el arte como producción social,

---

[16] El nombre por el que se conoce al revolucionario ruso Lev Davídovich Bronstein aparece así escrito en el original.

[17] Para evitar la repetición, postergamos aquí la consideración de algunas ideas de Lenin sobre la cultura y el marxismo que serán retomadas en el capítulo sobre la novela *Los muros azules*, ya que allí se dialoga concretamente con sus escritos.

considerando las relaciones de producción como internas al arte mismo (Eagleton, 2013: 142). Ya aludimos a esto cuando propusimos la modificación del esquema jamesoniano de modo de producción, y destacamos que Benjamin y Brecht realizan aportes centrales para definir el arte no solamente en correspondencia con la ideología sino también con la industria. Los libros son mercancías y se venden en el mercado, los escritores son trabajadores que se ocupan en editoriales y producen estas mercancías bajo el mando de editores que no son otra cosa que capitalistas, mientras los críticos, profesores que transmiten ideología desde sus puestos en el Estado. En un sentido, el arte es una actividad económica, y de allí que los autores mencionados la perciban como una práctica social que se sostiene en relación a otras actividades productivas.

En esta dirección, destacamos "Apuntes sobre el estilo realista" (1940), donde Brecht descarta el concepto estrecho del arte, reemplazándolo por un conocimiento mucho más amplio: "Para su definición habría que recurrir sin miedo a artes tales como el arte operatorio, el arte de enseñar, de la construcción de maquinaria y de la aeronáutica" (Brecht, 1973: 258). Según el autor, es justamente la resistencia de los escritores a discutir sobre su técnica lo que sostiene una concepción estrecha asociada a la "superstición" que aleja al arte de la ciencia. De este modo, hace referencia a la intransigencia general de los artistas que se niegan a considerar el origen técnico de sus ideas, y rechaza la postura que sostiene que la creación parte de lo inconsciente y por tanto el arte no puede ser "calculado" o construido en una "mesa de trabajo" (Brecht, 1973: 260).

En el marco de esta reflexión, Brecht señala que algunos líricos "pierden la voz" ante la lectura de *El capital*, es decir que el contacto con la ciencia, con el origen de clase de sus ideas o el carácter histórico de las relaciones sociales presentes en la economía como en el arte produciría algún tipo de crisis en estos creadores. La afirmación brechtiana apunta al momento en que un escritor se mueve de una clase a la otra, cuando, aún formado con los medios de expresión de una clase, puede convertirse en su enemigo a partir del contacto con la ciencia marxista. Sobre el escrito benjamineano, "El autor como productor", Brecht sostiene la validez de su hipótesis central solo para un escritor de la "gran burguesía", que es solidario con el proletariado en el punto del desarrollo de los medios de producción. A esto agrega que como productor el autor también está proletarizado, lo cual lo hace solidario con toda la línea del proletariado (Benjamin, 1975: 137).

De allí la importancia de conocer la herencia cultural y la necesidad de estudiar las técnicas antiguas para transformarlas. En relación a la literatura, la técnica representa una potencia transformadora que corre paralela a la modificación de las relaciones sociales: "Es de esperar que la máquina de vapor, el microscopio, la dinamo, etc., el trust del petróleo, el instituto Rockefeller, la Paramountfilm, etcétera, encuentren en la técnica literaria correspondencias que no haya que enterrar con el sistema

capitalista al igual que estos mismos nuevos fenómenos" (Brecht, 1973: 266).

Representadas por las técnicas del monólogo interior, el cambio de estilo en James Joyce y la disociación de elementos en Alfred Döblin y John Dos Passos, al igual que la estrategia del distanciamiento en Franz Kafka, estas técnicas apuntan a señalar contradicciones históricas de las fuerzas de producción con el estado de la producción (Brecht, 1973: 267).

Finalmente, corresponde advertir que todo lo desarrollado respecto a la técnica en la literatura implica sin dudas la modificación de las relaciones sociales entre el productor y público, relaciones concernientes a cada modo de producción (Eagleton, 2013: 130). El artista revolucionario se preocupa por los medios de producción que hacen a la forma artística, convirtiendo en este caso "a los autores, lectores y espectadores en colaboradores" (Eagleton, 2013: 132). Esta sería una función transformadora del arte, entre la pérdida de voz del autor ante la cuestión técnica que describe Brecht y la traición al origen de los medios de producción que propone Benjamin, que posibilitaría un modo de entender la dinámica de interdependencia entre las relaciones sociales y las fuerzas productivas, aunque no es la única posible.

Parte IV: Entre lo social y lo literario

Benjamin y Gramsci: fragmentos de una lógica de dominación

Comenzamos el apartado sobre el modo de producción en el marxismo clásico haciendo referencia a los problemas que suscita la consideración superficial de las fuentes marxistas, que lleva a afirmar, por ejemplo, que estas no tienen en cuenta el movimiento histórico. Citamos ahora a la mencionada autora Paola Gramaglia para dar cuenta del modo en que se explicita esta afirmación respecto del trabajo de Laclau y Mouffe:

> La tesis que sostenemos como fundamental, en todos sus trabajos, es la constante influencia que le aportan los *facta* históricos para la elaboración de sus reflexiones teóricas (…) Este tipo de consideraciones teóricas son las que le sirven en algún punto para convertirlas en una de las críticas más destacadas de su tradición, en tanto considera, que el marxismo privilegia la analítica teórica al *facta* social, olvidando su dinámica histórica (Gramaglia, 2008: 12).

Ya hemos discurrido sobre lo equívoco de esta lectura, dando cuenta de la centralidad de lo histórico en las concepciones marxistas. Pero también Gramaglia señala la problemática de la "determinación en última instancia" de lo económico, frente a esto, la idea de hegemonía complejizaría una

visión del estado positivo, más allá de su lugar represivo en la sociedad burguesa. Asimismo, nos hemos referido a estos debates en apartados anteriores, y complejizado las dinámicas de interacción entre los niveles del modo de producción. Solo citaremos un fragmento en el cual se afirma que el estado corresponde a la organización o expresión de la sociedad civil, y que es prácticamente la única fuente en la que se apoya la autora para afirmar que la idea de que el modo de producción en el marxismo es un modelo estático y determinista:

> A determinadas fases de desarrollo de producción, del comercio, del consumo, corresponden determinadas formas de constitución social, una determinada organización de la familia, en una palabra, una determinada sociedad civil. A una determinada sociedad civil, corresponde un determinado Estado político, que no es más que la expresión oficial de la sociedad civil (Marx y Engels, s/f: 741-742).

Ahora bien, es cierto que Laclau y Mouffe insisten en una lectura del marxismo como filosofía "unitaria" y focalizada en lo sincrónico, aunque reconocen que postula cierto orden de desarrollos históricos "normales" (Laclau y Mouffe, 1987: 55) y "leyes de la infraestructura" (Laclau y Mouffe, 1987: 13) alteradas por hechos históricos "anormales". Por nuestra parte, no hemos encontrado referencias a tales conceptos de normalidad/anormalidad en el abordaje de los textos clásicos, y ya hemos argumentado nuestra lectura drásticamente histórica y fundada en las totalidades conflictivas, heterogéneas e incompletas de las fuentes del marxismo. Solo quisiéramos agregar que algunas consideraciones y reparos de estos autores devienen, posiblemente, del análisis de citas indirectas, como es el caso de la siguiente afirmación: "El desarrollo de las fuerzas productivas juega, para el marxismo, un papel capital en la evolución histórica hacia el socialismo, ya que "el pasado desarrollo de las fuerzas productivas hace posible el socialismo, y su futuro desarrollo hace necesario el socialismo" (Laclau y Mouffe, 1987: 91).

Más allá de su discutible exactitud teórica, esta referencia corresponde a un texto de Gerald Cohen, *Karl Marx's theory of history* (1978), y no a una fuente directa de las tradiciones del marxismo a quienes se atribuye el mencionado "determinismo".

Además, cuando se habla de las leyes del desarrollo histórico, se afirma que estas consistirían en un "etapismo" asimilado a un progreso "normal" de la historia. En tal ocasión no solo se simplifica la vastísima teoría del materialismo histórico, sino también se lo confunde y equipara a una concepción del populismo ruso -cuestionada incluso contemporáneamente por los bolcheviques-. Esta falta de claridad se vuelve fundamental cuando se concluye que la hegemonía vendría a llenar el vacío dejado por la "anormalidad" de los hechos históricos: "Las categorías gramscianas resultaban crecientemente aplicables en la medida en que las condiciones de la lucha política, tanto en los países industriales avanzados

como en los de la periferia del mundo capitalista, se alejaban cada vez más de las imaginadas por el etapismo ortodoxo" (Laclau y Mouffe, 1987: 76).

Finalmente, los autores insisten en el uso de categorías que apunten a la pluralidad, diversificación y discontinuidad, y la significación de la hegemonía queda así amplificada hasta lo indefinido, abarcando casi todas las prácticas sociales, en las luchas de indecidibles agentes históricos, en temporalidades de las más variadas[18]. Preferimos tener en cuenta estas dimensiones de lo heterogéneo sin perder de vista ciertas apoyaturas históricas y concretas que delimitan los conceptos y los vuelven útiles para el análisis de los textos que abordamos.

Apoyándonos en Jameson, pero también en una lectura de los textos de Marx y Engels, hemos definido el modo de producción como la articulación entre los niveles económico, político, ideológico y jurídico que codifican la interacción social de una época histórica en cruce con supervivencias del pasado y anticipaciones de futuro. Si bien conviene esbozar más ampliamente los problemas respecto al concepto del estado y a los modos de establecer y resistir la dominación de clases en la convergencia de estos horizontes, retomaremos para esto un conjunto de análisis que tienen en cuenta crítica e históricamente las fuentes del materialismo histórico.

En este sentido, podemos afirmar que la violencia atraviesa la producción y reproducción de un modo de dominación centrado en la división entre los productores y los medios de trabajo, pero también la cultura y la ideología operan en la conservación y subversión de esta formación social. La interacción entre ambos elementos es compleja y contradictoria, y quizás fue Antonio Gramsci, uno de los más conocidos dirigentes del Partido Comunista Italiano (PCI), quien más contribuyó a estudiar esta dinámica entre "coerción" y "consenso" en sus escritos sobre la trama hegemónica de la sociedad. Estas ideas han sido difundidas mundialmente tanto por militantes de izquierda como por académicos, y actualmente no dejan de ser reconstruidas y problematizadas. También Walter Benjamin, teórico alemán que hemos retomado varias veces en nuestro trabajo, discurre sobre la filosofía del derecho y el lugar del estado como parte de una perspectiva que postula la ruptura revolucionaria del tiempo mítico en la idea del progreso burgués. Ambos enfoques pueden ser integrados para formular una mirada complejizadora de la relación entre estado-derecho-violencia e ideología en nuestro modo de desciframiento.

Comenzaremos planteando algunos interrogantes en torno a la hegemonía gramsciana en diálogo con la configuración del método

---

[18] Las palabras que cierran el libro son testimonio de esta definición-indefinida: "Afirmación de un «fundamento» que sólo vive de negar su carácter fundamental; de un «orden que sólo existe como limitación parcial del desorden; de un «sentido» que sólo se construye como exceso y paradoja frente al sin sentido —en otros términos, el campo de la política como espacio de un juego que no es nunca «suma–cero», porque las reglas y los jugadores no llegan a ser jamás plenamente explícitos. Este juego, que elude al concepto, tiene al menos un nombre: hegemonía" (Laclau y Mouffe, 1987: 218).

benjamineano en la sociedad capitalista, atravesada por la violencia, el delito y la huelga revolucionaria. Lo primero a subrayar respecto de Gramsci es el lugar medular que tienen la cultura y la ideología en sus desarrollos, así como también el acento puesto en la idea de "sociedad civil" que apunta a complejizar las funciones del estado más allá de la represión y las configuraciones del poder burgués. Aunque, como veremos más tarde, sus definiciones pueden resultar en ocasiones confusas y a veces contradictorias, la conceptualización de la hegemonía resulta útil para estudiar el conflicto entre coerción y consenso en algunas instancias históricas. Por su parte, en los trabajos de Benjamin, la cultura también resulta central en función del desciframiento de lo concreto que aportan los productos artísticos de la modernidad. De modo que ambos autores apuntan a la construcción de un conocimiento desmitificador, dirigido hacia la práctica emancipadora. Los estudios de Juan Manuel Romero y Perry Anderson servirán de marco crítico en nuestro acercamiento a Benjamin y Gramsci, respectivamente[19].

---

[19] En este punto, señalamos la importante labor de difusión del marxismo que ocupó el grupo "Pasado y Presente" en Argentina, con sus dirigentes Juan Carlos Portantiero y José María Aricó. Es importante tener en cuenta el lugar de Aricó como traductor y editor de textos de autores marxistas y como estudioso de Gramsci puntualmente (es el encargado de la edición española de los *Cuadernos de la cárcel* a fines de los '80). Su uso de la categoría de hegemonía para la interpretación de la historia argentina "traduce" el recorrido político del grupo "Pasado y Presente". En este sentido, el libro *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina* constituye más el itinerario de las oscilaciones ideológicas de este grupo que un estudio detallado de las ideas gramscianas y su relación con la historia. Dos o tres cuestiones se destacan en este texto: primero, los modos de apropiación del gramscismo por parte de "Pasado y Presente" para fundamentar una serie de hipótesis sobre su intervención política en el campo de la política argentina y latinoamericana, así como el modo en que esta apropiación es vehículo de una ruptura al interior del Partido Comunista Argentino (Aricó, 1988: 64). Esto tiene como correlato una discusión acerca del lugar del intelectual "radicalizado" en la izquierda (Aricó, 1988: 24), y de allí la relación con Montoneros que se lee en la caracterización del Gramsci "nacional-popular" y que permite dilucidar la relación con la clase trabajadora en 1965 (Aricó, 1988: 78).
Por otra parte, hay conceptos más confusos, como la formación diferencial del Estado: -"Gramsci se plantea el problema de aquellas formas particulares de estados, nacidos sobre la base de un determinado modo de producción y para corresponder a los intereses de las clases productivas fundamentales, pero en los que la iniciativa de su formación no estuvo a cargo de aquellos sectores económicamente fundamentales en él, sino de grupos de un posible bloque dominante pero relacionados indirectamente con tales sectores (Aricó, 1988: 97)-; el de "revolución pasiva" con que se caracteriza a la modernización capitalista en ciertas condiciones históricas, o el del socialismo como un "movimiento interno al proceso mismo de constitución de los sujetos políticos" (Aricó, 1988: 115). Como ya señalamos, estos usos se vinculan a un modo de justificar mediante la teoría ciertas decisiones políticas. En un artículo que aborda el recorrido de este grupo en relación a los movimientos históricos de su época, Daniel Gaido y Constanza Bosch afirman que: "Their 'Gramscianism' was little more than a theoretical cover for their erratic political behavior, which led them from Stalinism to Guevarism, from Guevarism to Maoism, from Maoism to Peronism, and from Peronism to Radicalism" (Gaido y Bosch Alessio, 2014: 245). Así, los autores señalan que el alejamiento al estalinismo sin operar sobre este una crítica a fondo, es lo que produce luego su caracterización de la "crisis del marxismo" ante lo que era no más que una crisis del estalinismo y su siguiente apuesta a la democracia parlamentaria.

Ideas antecedentes de la hegemonía en Gramsci

En Gramsci, la cultura invoca una crítica de la civilización capitalista y apunta a la toma de conciencia del proletariado sobre su función especial de vanguardia en la transformación histórica (Gramsci, 2014: 17 vol. I)[20]. El marxismo, por tanto, intenta comprender los caracteres económicos de la sociedad para convertirlos en motor del cambio, en virtud de una voluntad colectiva y popular (Gramsci, 2014: 35 vol. I). La caracterización de esta teoría como "filosofía de la práctica" en los *Cuadernos de la cárcel* -para evadir la doble censura- no es eufemística sino profundamente conceptual. Ya en textos anteriores a los *Cuadernos* se define la cultura de manera opuesta al saber enciclopédico como "(…) organización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior consciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene, su función en la vida, sus derechos y sus deberes" (Gramsci, 2014: 15 vol. I). De allí la afirmación de Gramsci de que todos los hombres son filósofos y que la filosofía es un modo de concebir el mundo que orienta ciertas prácticas cotidianas.

En "Nuestro Marx" (texto publicado en 1918 en *Il Grido del Popolo*), Gramsci recupera la conceptualización del marxismo como estudio de la historia desde la perspectiva de una voluntad asociativa de los individuos. El marxismo –o más bien, el materialismo dialéctico– sería una historia de las ideas, pero en el sentido de actividad práctica de conocimiento del hombre sobre sí mismo que se dirige a la lectura de las relaciones de producción de una sociedad. La clase dominante, que tiene en sus manos los medios de producción, ya es autoconocedora de las propias potencias y misiones sociales, estas competencias están expresadas en su dominación; en cambio, las clases dominadas tienen que apropiarse de este saber, y esa apropiación implica una voluntad asociativa y transformadora.

El principio de "voluntad" es central en los desarrollos gramscianos de esta primera etapa. Definida al modo de una consciencia individual de la finalidad que apunta a un objetivo de clase, se presenta como un saber sobre la potencialidad para su expresión en la acción (Gramsci, 2014: 39-40 vol. I). La voluntad depende de la coyuntura cultural, ya que no son los individuos ni los grupos, por más masivos que sean, los que determinan la dirección de la historia, sino la fuerza de su conciencia sobre la propia función social y su orientación hacia una dirección común que incluye la aspiración al poder del Estado (Gramsci, 2014: 46 vol. I). Esto adquiere sentido en el esfuerzo gramsciano por definir las dinámicas ideológicas que configuran el poder burgués y las posibilidades de la clase obrera como sujeto histórico de la aniquilación de este poder -pero también de la construcción temprana de su lugar dirigente-. De este modo, el énfasis

[20] Citamos el volumen de la *Antología* para diferenciar los dos tomos que fueron publicados el mismo año.

en la voluntad implica la profundización en ciertos mecanismos culturales y organizativos que sostienen y/o destruyen la dominación.

En el temprano texto "La obra de Lenin", también publicado en 1918, quedan más explicitadas las condiciones de producción de los escritos de Gramsci, a saber, el desarrollo de la Revolución de octubre, que influye de forma determinante en los interrogantes teóricos planteados en esta etapa, al igual que los debates de la Segunda y la Tercera Internacional. En referencia a la insurrección soviética, lo que más impacta en el pensamiento gramsciano (y el benjamineano, como analizaremos al final de esta sección), es el modo en que su desenvolvimiento introduce una variante en las teorías mecanicistas de la historia que afirmaban la imposibilidad de una revolución socialista debido al carácter económicamente atrasado de la autocracia zarista. De esta manera, se contradicen las teorías lineales sobre la necesidad de pasar por una etapa de capitalismo antes de la construcción del socialismo. Los factores que probablemente contribuyeron para el triunfo de la tesis bolchevique y la cimentación de un orden social bajo control obrero son, justamente, el estado avanzado de la conciencia de clase de los trabajadores y campesinos y la debilidad de la clase burguesa en este país.

De allí la importancia que tiene en Gramsci la idea de "voluntad" erigida como categoría teórica que expresa el nivel de consciencia de la clase trabajadora orientada a la práctica del poder (a la "hegemonía" en el sentido de su construcción de un lugar dirigente en la formación social). En un punto, todo lo dicho se inspira en los modos de organización de la Revolución de octubre, concretamente en los *soviets*, que son el núcleo de la "conciencia dirigente" materializada en el socialismo ruso. De allí la insistencia de Gramsci en los consejos de fábrica en Italia, órganos de coordinación y control obrero que desarrollarían esta potencialidad dirigente y transformadora de la clase revolucionaria antes de la revolución socialista. La creación de instituciones descentralizadas, públicas, más amplias que partidos y sindicatos, y que permitirían organizarse al conjunto de los trabajadores en sus lugares de trabajo -respecto de sus funciones técnicas, pero también, sociales- e incluso tomar conciencia de su potencialidad regente, se vincula con la construcción de una hegemonía de la clase trabajadora en orden a su objetivo histórico.

Hasta aquí algunas de las ideas que podemos señalar como antecedentes a la concepción de hegemonía en los textos anteriores a los *Cuadernos de la cárcel*. Estos constituyen un conjunto textual complejo y fragmentario, afectado por la doble censura en el momento de su producción y luego, por una recepción desigual en el ámbito político e incluso académico. Por eso retomaremos aquí la lectura de Perry Anderson, que reconstruye sistemáticamente el contexto intelectual y los posibles sentidos de los modos evasivos y contradictorios con que se despliega el concepto de hegemonía en los *Cuadernos*.

Anderson, dictadura del proletariado y hegemonía

Anderson registra el uso del término “hegemonía” en los escritos de Giorgi Plejanov, vinculado al lugar de la clase obrera rusa en 1883-84, cuando el derrocamiento del zarismo invitaba a la apropiación de una ideología democrático-burguesa. Hacia fines de ese siglo, la idea estaba indefectiblemente ligada a la supremacía de la clase obrera en el derrocamiento del absolutismo (Anderson, 1991: 30-31). George Novack ubica el inicio de la Segunda Internacional entre 1889[21] y 1904, y la define como transición hacia la “Internacional de la acción”, o la Tercera Internacional. Los debates en esta etapa se centraron en la oposición entre reforma y revolución (la primera opción encarnada en los desarrollos de Eduard Bernstein y la segunda representada por la posición de Rosa Luxemburg) y el combate al sectarismo y al oportunismo[22]. Dice Novack a este respecto:

> En las disputas *teóricas* con estas dos tendencias dentro de la Segunda Internacional, el marxismo siempre salió victorioso. Contra los oportunistas que buscaban adaptar el movimiento socialista al orden capitalista, los marxistas insistieron sobre la necesidad de promover la lucha de clases para la conquista del poder, con el objetivo de suprimir el capitalismo y establecer el socialismo. Contra los ultraizquierdistas, insistieron en la necesidad de luchar por las reformas, y de utilizar las instituciones democráticas y parlamentarias para educar, organizar y elevar la conciencia de los trabajadores hasta que la mayoría de ellos estuviese lista para la toma del poder, para el asalto revolucionario al capitalismo (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 69).

Allí aparecen ya los elementos principales que determinan la idea de hegemonía gramsciana, desde la oposición a las premisas del reformismo -que con Bernstein sostenía la disolución de la lucha de clases y la evolución hacia un capitalismo más “pacífico” que mejoraría la vida de las masas y conduciría hacia un socialismo gradualista-, y los señalamientos sobre los destinos funestos de la colaboración de clases. Ante esto, el marxismo marca un camino independiente al reformismo y a las alianzas orientadas al

---

[21] Este año es señalado como ocasión para la fundación de la Segunda Internacional debido al centenario de la Revolución Francesa que motiva una serie de Congresos internacionales. El primer Congreso de la Segunda Internacional se centra en el desarrollo de un programa para la legislación internacional del trabajo (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 65-66).

[22] El colapso de la Segunda Internacional está determinado también por estos debates, ya que, ante la Primera Guerra mundial, se propone la solidaridad de la clase obrera con la causa nacional en lugar de denunciar el carácter imperialista de dicha guerra y defender la solidaridad de clase internacional (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 105). Estos debates, que aquí solo enunciamos de un modo simplificado, tienen un desarrollo mucho más complejo y amplio que excede el objetivo de nuestro trabajo. Para una aproximación inicial a este problema sugerimos el libro de George Novack, David Frankel y Fred Feldman que venimos refiriendo y los textos de Lenin “La bancarrota de la Segunda Internacional”, “La revolución proletaria y el renegado Kautsky”, “I Congreso de la Internacional comunista”.

reforzamiento del capitalismo (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 71). Este recorrido tiene su punto culminante, según Novack, en el Congreso de Amsterdam de 1904 y la revolución de 1905. El primero representa el triunfo de las ideas del proletariado en su lucha por la destrucción del capitalismo y la segunda, la preeminencia de la lucha de clases por sobre el reformismo. En este sentido, en palabras del autor: "significó la *hegemonía* de la tendencia proletaria sobre las influencias pequeñoburguesas en la Segunda Internacional" (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 75) [El subrayado es nuestro].

El folleto de Vladimir I. Lenin "¿Qué hacer?" (1902), que caracteriza centralmente las primeras expresiones y oportunidades revolucionarias, retoma esta discusión en el marco de la necesidad de combatir el chauvinismo nacionalista y la posibilidad de desarrollar la experiencia de la incipiente insurrección. Allí se afirma que, a pesar del atraso, sería la apropiación de las lecciones de la lucha de clases en otros países lo que posibilitaría la expresión de avanzada del proletariado ruso (Lenin, 2013: 86). El texto también refuerza la incidencia del estudio y la teoría marxista en la práctica revolucionaria y la necesidad de hacer avanzar de este modo la conciencia de la clase obrera. La tarea de la socialdemocracia sería, en este contexto, la de colocarse al frente del movimiento obrero; la tarea del proletariado ruso, la de ser la vanguardia del proletariado revolucionario internacional (Lenin, 2013: 88). El avance contra la autocracia en Rusia, por tanto, debería considerar las demandas de todas las clases (Lenin, 2013: 118) e incluir la lucha por las libertades democráticas para difundir y profundizar la conciencia del proletariado. En estas luchas, el proletariado debe ser quien dirija cualquier proceso revolucionario. Así lo expresa el propio Lenin en el folleto mencionado: "Nosotros debemos asumir la tarea de organizar, bajo la dirección de nuestro partido, una lucha política tan amplia de forma tal que todos los sectores de oposición puedan prestar y presten a esa lucha y a nuestro partido la colaboración efectiva de que sean capaces. Nosotros debemos convertir a los militantes socialdemócratas en líderes políticos capaces de dirigir todas las manifestaciones de esta amplia lucha" (Lenin, 2013: 129).

Según Anderson, la hegemonía constituye la consigna en común entre bolcheviques y mencheviques en esta etapa, aunque los últimos abandonan poco después esta perspectiva para sostener la necesidad de construir una democracia burguesa antes del socialismo. Es justamente en la vereda contraria a esto último que se desarrolla la premisa bolchevique, afirmando que, ante el incumplimiento de las tareas de la insurrección democrática burguesa, el proletariado se constituye en única clase revolucionaria y por tanto tiene que adquirir una función dirigente ante el conjunto del pueblo explotado. El abandono de la idea de hegemonía por parte de los mencheviques supone un pronunciamiento por el desarrollo del capitalismo, y es denunciado como un modo de reformismo (Anderson, 1991: 33).

En esta etapa, la relación de la clase trabajadora con la burguesía se describiría con el concepto de "dictadura del proletariado", mientras la "hegemonía" explicaría más bien la conexión de la clase obrera con el campesinado y otros sectores explotados. También Gramsci vincula la hegemonía a un supuesto equilibrio entre concesiones y sacrificios de los trabajadores ante sus aliados (Anderson, 1991: 37), pero dejando claro que las concesiones se establecerían *con* los aliados y la violencia *contra* el poder de la burguesía: "Gramsci prosiguió contraponiendo expresamente el uso necesario por el proletariado de la violencia contra el enemigo común de las clases explotadas, y el recurso al compromiso en el seno de esas clases" (Anderson, 1991: 37).

Es recién el Cuarto Congreso de la Internacional Comunista (1922) el que registra un antecedente de la concepción gramsciana de hegemonía utilizada para describir los modos de dominación de la burguesía. Según el autor de *Las antinomias de Antonio Gramsci*, esto podría deberse al ascenso de la clase obrera en Rusia luego de la Revolución de octubre de 1917, cuando el concepto de hegemonía asociado al lugar dirigente de la clase trabajadora en los conflictos revolucionarios se desplaza para dejar lugar al de la dictadura del proletariado. De este modo, la cuestión cambia sustancialmente cuando se pasa de describir la alianza entre clases explotadas a representar la relación de poder entre clases antagónicas.

Hegemonía: coerción y consenso

Tal vez lo más destacado en la noción de hegemonía, e incluso en la recuperación que hace Anderson de su historia, es la relación entre coerción y consenso o represión e ideologización-educación, que moviliza las relaciones de producción -determinadas por la dominación de una clase sobre otra en el caso de la burguesía, o la alianza entre clases explotadas en el caso del proletariado con el campesinado-. De allí que Gramsci derive el concepto de la antítesis entre "guerra de posición" y "guerra de maniobra", que ilustraría la situación estratégica de las luchas de clases. La primera se identificaría con la organización del poder en Oriente (caracterizada por un Estado fuerte de autocracia feudal más apoyado en los mecanismos de "coerción") y la segunda con Occidente (donde la sociedad civil tendría un mayor desarrollo, al igual que las instituciones de la democracia burguesa y, por ende, habría una mayor presencia de la dimensión consensual). Ante esto, lo que destaca Anderson es que Gramsci parece obviar el perfeccionamiento del aparato represivo burgués que complejizaría la última caracterización. En otro orden de cosas, también señala que el filósofo italiano escribe en tiempos en que la necesidad de la dictadura del proletariado se da por supuesta, y por tanto, la referencia a la violencia se vuelve redundante.

De modo que la hegemonía en los textos de Gramsci estaría más ligada a la guerra de maniobra y a las instituciones consensuales de las

democracias burguesas, es, por tanto, un concepto que se dibuja entre dos "superestructuras" interrelacionadas, el estado y la sociedad civil. Aunque sus definiciones suelen ser flotantes y complementarias, Anderson señala tres formulaciones principales, contradictorias o al menos, dispares. Entonces, la hegemonía puede definirse como:

- síntesis entre consentimiento y coerción (que explicamos anteriormente)
- subordinación ideológica y, por tanto, dominación mediante el consenso (Anderson, 1991: 46). En Gramsci el consenso refiere, más que al parlamento burgués, a las instituciones de la educación y la ley (Anderson, 1991: 58)
- interacción entre la sociedad civil y sociedad política (estado) como formaciones superestructurales. Es de destacar que la sociedad civil no incluiría las relaciones económicas en esta definición.

Las descripciones mencionadas constituyen las "soluciones" que ofrece Gramsci, según Anderson, al problema del des/equilibrio entre coerción y consenso que supone la dominación de la burguesía en Occidente. También la concepción del estado se ve afectada por esta disquisición oscilatoria, ya que a veces Gramsci lo opone a la sociedad civil, otras, lo incluye en esta cuando define la hegemonía como interacción entre sociedad civil y sociedad política y utiliza esta como sinónimo del estado), y en otras los hace coincidir (sociedad civil=estado) (Anderson, 1991: 27-28). De este modo, a veces la hegemonía aludiría más bien a la sociedad civil, a los modos de configuración de lo ideológico y cultural, y la coerción se manifestaría mediante el poder del estado. En otras ocasiones, se ubicaría dentro del estado, cristalizando una lectura de este como un "aparato de hegemonía" (Anderson, 1991: 43).

Aquí vale mencionar un punto que destaca Anderson a este respecto, el dominio de clase de la burguesía se desplaza entre una dominación cultural (que afecta a la sociedad civil y su organización ideológica, es decir, la democracia parlamentaria y sus instituciones) y una determinación coercitiva, que incluye el recurso a la violencia, y que concentra la fuerza en los aparatos represivos, desplazando ocasionalmente a los representativos (Anderson, 1991: 74) en tiempos de crisis (mediante el desarrollo de procesos dictatoriales y/o fascistas en casos extremos).

La hegemonía en los debates de la Internacional Comunista

A esta altura es sustancial revisar brevemente la vinculación de estos planteos con los debates de la Internacional Comunista que subraya Anderson. En su texto, el teórico evidencia que luego de los impulsos

reformistas de la Segunda Internacional, el Comintern[23] inauguraría una primera etapa aventurista que empuja a la clase obrera a constantes enfrentamientos menores sin preparación, ante la caracterización de una crisis capitalista que implicaría la llegada de una inminente revolución social en occidente. Este periodo tendría su punto álgido en la acción de marzo de 1921, cuando la ofensiva del KPD (Partido Comunista de Alemania) impulsada contra el gobierno prusiano culmina en una desastrosa derrota, represión y encarcelamiento masivo de sus militantes. En consonancia con esto, Novack señala que el mayor problema en esa etapa fue el crecimiento de una escuela teórica en el partido que estableció una serie de principios en base a la mencionada acción putchista de marzo (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 109).

El Segundo Congreso de la Internacional Comunista (1920) establece, dentro de los "principios guía" desarrollados por Lenin, la posibilidad de las alianzas con los movimientos revolucionarios nacionales, aunque sin perder la independencia de los objetivos del proletariado (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 111). Y el Tercer Congreso (1921) acuerda la condena al aventurismo ultraizquierdista lanzando la consigna "hacia las masas", ante la siguiente caracterización: el reflujo luego de la guerra proporcionaba un espacio para la preparación de la agitación y propaganda que haría crecer a los partidos comunistas y permitiría concertar mejor las acciones de lucha (Anderson, 1991: 95-96). Estas estrategias son rechazadas tanto por Amadeo Bordiga[24] como por Gramsci en la dirección del Partido Comunista Italiano. Por eso Anderson destaca el modo en que los *Cuadernos de la cárcel* representan una ruptura con el propio pensamiento previo de Gramsci, mediante la recuperación indirecta de la perspectiva del frente único.

En 1929 abre lo que se denomina el "Tercer Período" de la Tercera Internacional, caracterizado por la identificación del fascismo y la socialdemocracia como enemigos del comunismo, la equiparación entre regímenes democráticos y represivos, y la separación entre los sindicatos "rojos" y los que no inscriben su actividad obrera en el horizonte del comunismo (Anderson, 1991). Dave Frankel destaca que el tercer período deviene de una extensión de la política estalinista luego de la derrota de la revolución china en 1925-1927, de allí la orientación ultraizquierdista de la fase iniciada en 1929, que se corresponde con el giro en la política de la Unión Soviética. La teoría estalinista del social-fascismo (que equipara la socialdemocracia y el fascismo) impulsa a sus aliados a rechazar la unidad con los reformistas en medio de la crisis económica en Alemania.

[23] El Congreso fundacional de la Tercera Internacional tiene lugar en 1919 y destaca "la necesidad de abolir el aparato del estado burgués y de establecer la dictadura del proletariado sobre la base de los *soviets* (consejos obreros)" (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 107).

[24] Dirigente del PCI que se opone a los desarrollos de Gramsci y el grupo *L'Ordine Nuovo* sobre los consejos de fábrica como fundamento de la organización obrera, que tendrían una función distinta en Italia a la de los *soviets* en Rusia. El órgano de centralización del proletariado, para este dirigente, debía ser el Partido (Bordiga, 1975).

Simultáneamente, León Trotsky, a la cabeza de la hostigada oposición, afirma la necesidad de formar un frente único con la socialdemocracia contra el fascismo en ascenso (Novack, Frankel, y Feldman, 1977: 219).

Gramsci recupera también la premisa del frente único, como un llamado a rechazar el sectarismo para combatir al fascismo, cuya alternativa, según Anderson, no necesariamente implicaría una obligada consecución de la dictadura del proletariado sino más bien un posible retorno al parlamentarismo burgués. En este sentido, según el autor, la propuesta gramsciana del frente único:

> Es una negación de que las masas italianas hubieran abandonado las ilusiones socialdemócratas o democrático-burguesas, de que estuvieran en una agitación revolucionaria contra el fascismo o de que pudieran ponerse de pie inmediatamente para movilizarse por la dictadura del proletariado en Italia (Anderson, 1991: 99).

La posición del filósofo italiano constituye entonces un llamado al trabajo ideológico que requiere la concientización sobre los peligros del fascismo.

En este cuadro histórico se desarrolla el concepto de hegemonía de los *Cuadernos de la Cárcel*, que parece sobredeterminado por la cuestión consensual, probablemente debido a la saturación en los discursos de la época de los principios ligados a la violencia y la necesidad de cimentar la dictadura del proletariado a costa de la destrucción del Estado burgués. Estos principios que no son cuestionados por Gramsci en ningún lugar de sus escritos (Anderson, 1991: 79), aunque, según Anderson, una lectura descuidada de dichos textos podría conducir a la conclusión de que lo cultural o ideológico es la médula del poder en las democracias burguesas.

Finalmente, es importante destacar una tesis que este autor señala varias veces en su texto crítico y que probablemente sea la clave para una comprensión acabada de la hegemonía: la operación gramsciana es la de transformar una idea ligada a la alianza entre clases no antagónicas (el campesinado y el proletariado en la revolución rusa) en una descripción de las relaciones entre clases antagónicas (la burguesía y el proletariado en Occidente), y, por tanto, equiparar su funcionamiento en dos modos de producción distintos (Anderson, 1991: 75-76). De más está decir que esta operación no implica un simple traslado del concepto de un contexto a otro sino un trabajo teórico-crítico de complejización de las categorías marxistas en la lectura de la relación entre el estado y la sociedad civil.

Nuestras claves operativas de lectura

De modo que esta rápida reconstrucción histórica de las condiciones en que se produce la idea de hegemonía pone de manifiesto algunas claves para su lectura, y nos permite señalar ciertos elementos centrales para nuestro trabajo. En primer lugar, que la alianza entre clases

no antagónicas en el marco de las revoluciones violentas contra el poder burgués supone una colaboración además de estratégica, ideológica y cultural. La idea de hegemonía podría describir, resignificar e incluso reconstruir el sentido conceptual de este escenario de una manera muy productiva, por ejemplo, en el caso de las asociaciones entre el proletariado y otros sectores explotados. Sin embargo, el plano más problemático en dicha conceptualización es la centralidad de la cuestión consensual que supone sacrificios y compromisos en el marco de las relaciones entre clases antagónicas.

Ahora bien, la hegemonía también refiere en Gramsci al vínculo dinámico entre un estado y una sociedad civil en las democracias burguesas, que no deja de lado la represión y la violencia ejercida por aquel, pero subraya la fuerza de los consensos parlamentarios, legales, culturales y educativos. Todo esto nos lleva a complejizar la idea del estado, ampliada hasta alcanzar una función medular en la formación de una cultura activa de la población, que incluye la construcción de los modos de vida y una dimensión voluntaria de autogobierno de los propios individuos. No está ausente de esta descripción el cuestionamiento a la sociedad política, y también su antípoda, la producción de una tendencia al conformismo y conservadurismo (Gramsci, 2014: 316 vol. II).

Resulta difícil deslindar un concepto de estado en los *Cuadernos de la cárcel*, dado que este a veces pareciera articularse como parte activa de la hegemonía y otras marcar más bien el límite externo de dicha idea. Citaremos dos afirmaciones de Gramsci que nos resultan productivas para aclarar la cuestión, intentando no reducir el complejo desarrollo que esto supone: Hay que distinguir entre la sociedad civil, tal como la entiende Hegel y en el sentido en que la expresión se utiliza a menudo en estas notas (o sea, en el sentido de una hegemonía política y cultural de un grupo social sobre la sociedad, como contenido ético del Estado) (Gramsci, 2014: 290 vol. II).

En una primera instancia, la hegemonía política y cultural incluiría la sociedad civil, y podría definirse como el contenido "ético" del estado, formas de vida y de legitimidad que construyen un "deber ser" en la sociedad burguesa. Más adelante, hay otra afirmación significativa que puede orientar nuestra reflexión:

> (…) es posible fijar dos grandes "planos" sobrestructurales; el que puede llamarse "sociedad civil", o sea, del conjunto de los organismos vulgarmente llamados "privados" y el de la "sociedad política o Estado", los cuales corresponden, respectivamente, a la función de "hegemonía" que el grupo dominante ejerce en toda la sociedad y a la del "dominio directo" o de mando, que se expresa en el Estado y el gobierno "jurídico" (Gramsci, 2014: 394 vol. II).

Aquí nos permitimos una pequeña síntesis esquemática que puede ilustrar los alcances de cada concepto en función de lo que veníamos señalando antes con Anderson:

Hegemonía: Sociedad civil, ideología, cultura, contenidos éticos (consenso)
Estado: dominio directo/mando, represión, violencia (coerción)

En este sentido, volvemos a un problema clásico en el marxismo, el de los niveles del modo de producción y su articulación. Citamos un segmento que define, en nuestra opinión, la dinámica de la hegemonía en relación a una lectura de las contradicciones entre rasgos de formaciones sociales anteriores y anticipaciones de futuro, esto es lo que nos interesa destacar para nuestro trabajo:

> El problema de las relaciones entre la estructura y las sobrestructuras es el que hay que plantear y resolver exactamente para llegar a un análisis acertado de las fuerzas que operan en la historia de un cierto período y para determinar su correlación. Hay que moverse en el ámbito de dos principios: 1) el de que ninguna sociedad se plantea tareas para cuya solución no existan ya las condiciones necesarias y suficientes, o no estén, al menos, en vías de aparición o desarrollo; 2) el de que ninguna sociedad se disuelve ni puede ser sustituida si primero no ha desarrollado todas las formas de vida implícitas en sus relaciones (Gramsci, 2014: 410 vol. II)

Entonces, esta conclusión puede transponerse a una tesis que subyace en la metodología del análisis histórico de Gramsci: los modos hegemónicos de organizar lo social muestran las condiciones de desarrollo de los antagonismos entre las clases, que pueden implicar la transformación de la sociedad y aparición de nuevas formas de vida emergentes tras en estas relaciones. Es decir, en el fondo de esta discusión vuelve a aparecer la hipótesis jamesoneana de coexistencia de elementos de formaciones sociales anteriores con anticipaciones del futuro que atraviesa nuestra lectura, y que ya describimos extensamente.

El consenso en huelga: derecho y violencia

Finalmente, retomaremos la crítica de la violencia benjamineana –que se centra en exponer su relación con el derecho y con la justicia, haciendo referencia a las "relaciones morales" suscitadas por esta– para equilibrar el cierre de esta sección con una referencia a las dinámicas de coerción presentes en lo social. Ya vimos que Gramsci redefine el concepto de estado a partir de la idea de hegemonía y hace hincapié en los contenidos ideológicos y culturales de la dominación. Benjamin, por su parte, complejiza la cuestión de la violencia, su historia y significación, y es en este punto que creemos que estos desarrollos pueden funcionar complementariamente.

Pero antes de retomar a Benjamin, señalaremos rápidamente cómo aparece la noción del derecho de Gramsci. Para el dirigente comunista italiano, el derecho es el instrumento del Estado que, en pos de la creación

de cierto tipo de civilización, fomenta ciertas costumbres y actitudes, y desecha otras (Gramsci, 2014: 399 vol. II). En este sentido, es un instrumento de difusión y educación ideológica, pero también un elemento de coerción: "El derecho es el aspecto represivo y regresivo de toda la actividad positiva de civilización desarrollada por el Estado" (Gramsci, 2014: 400 vol. II). Según Anderson, la sobreextensión de los conceptos gramscianos contribuye a la representación cada vez más ambigua de la relación entre Estado y sociedad civil. La ley se percibe como función del Estado, pero su descripción se enfoca más en la conceptualización de "un sistema más omnipresente de presiones y compulsiones que actúa tanto en la sociedad civil como en el estado para producir pautas morales y culturales específicas" (Anderson, 1991: 58). Todo esto favorece el borramiento de la asimetría estructural que Anderson lee entre la función consensual y la función coercitiva del poder burgués. Ambos modos de dominación se alternan, complementan y transforman en periodos de crisis o de fortalecimiento de la democracia parlamentaria que sostiene al capitalismo. Aquí es donde las teorías de Gramsci y Benjamin pueden complementarse. La violencia "conservadora de derecho" en que hace hincapié el segundo representa el aspecto coercitivo, represivo del Estado. Contra esto, la "violencia revolucionaria" tiende a transformar la sociedad y produce una amenaza al derecho. Gramsci aporta una dilucidación del aspecto ideológico que implica el "consenso" de los dominados, asociado a la dominación cultural y a la aparición de las condiciones de la transformación social.

Un desciframiento de lo concreto

La corriente teórica de la interpretación de lo concreto analizada por José Manuel Romero -que no incluye a Gramsci pero sí a Benjamin- contribuye a explicitar el marco metodológico que nos permite retomar la interpretación benjamineana dirigida a la praxis revolucionaria. El plano de significación al que apunta este tipo de hermenéutica, como ya dijimos al referirnos a Jameson, es el de los sentidos históricos de los objetos experienciales -que abarcan los productos culturales y sociales en una dimensión más amplia (Romero, 2012: 12)-:

> Además, este significado histórico es tematizado a partir de un interés explícito por impulsar el proceso de ilustración práctico-política en una dirección emancipadora. Se trata de un sentido iluminador de la praxis política del colectivo social oprimido, en tanto que inervador de la acción políticamente transformadora o generador de una comprensión crítica de la sociedad existente (Romero, 2012: 13)

El sentido último de este movimiento hacia el conocimiento podría identificarse con lo que Gramsci conceptualiza como una "toma de conciencia" de la función histórica de la clase obrera hacia la práctica. De allí que Benjamin trabaje, en "Tesis sobre la historia" (un texto que

retomaremos más adelante respecto al análisis de *Los tigres de la memoria*) el problema del conocimiento como un relámpago que ilumina el instante de peligro. Solo señalaremos aquí algunos aspectos que definen el movimiento interpretativo benjamineano -desde los productos culturales del pasado hacia la potencialidad del futuro en un gesto de ruptura del *continuum* de la historia-, ya que luego nos ocuparemos del problema temporal con más extensión. Romero subraya, respecto a la hermenéutica de lo concreto en Benjamin, la necesidad del historiador o intérprete materialista de proponer una detención temporal que opera en contra de la idea del progreso burgués (que impulsaría el restablecimiento de un sentido "mítico" de la historia como pura repetición y retorno a un destino imposible de modificar). Este recorrido detenido se dirige hacia el recuerdo como una interrupción del presente y una recuperación de un pasado de sufrimiento para impulsar al presente o futuro de la praxis revolucionaria (Romero, 2012: 22-25). Esto es lo que moviliza la interpretación y la recuperación "redentora" del sufrimiento pretérito de los oprimidos en convergencia con el materialismo histórico.

Romero designa esta operación de desciframiento como "hermenéutica de lo concreto" ya que la mirada está puesta en la producción cultural y experiencial y el impulso se dirige hacia a la praxis política. Ahora bien, la dialéctica también contribuye a formular el modo específico de la hermenéutica benjamineana, centralmente en la práctica de la detención temporal. El momento del relámpago cognoscitivo es iluminador, produce un discernimiento de lo concreto que redime la perspectiva utópica del pasado colectivo en un "hacer consciente", al modo psicoanalítico, un sentido que está dormido. Así se contribuye a despertar una "imagen dialéctica", el objeto histórico que se extrae del *continuum* temporal impuesto por la idea del progreso. En el marco de los sentidos que se asocian en la experiencia del sufrimiento, esta aparece como conocimiento relampagueante, que puede retener y resignificar el pasado (Romero, 2012: 43-44). El nombre de "dialéctica en detención" que recibe la operación interpretativa benjamineana apuntaría a la exposición de las contradicciones en un índice de su máxima oposición, aunque sin una síntesis que opere en el sentido resolutivo. El conflicto entre el pasado de un origen que se evidencia en esta imagen y la historia posterior del objeto representa un conjunto de potencialidades futuras. Al modo de la ya señalada "revolución cultural" jamesoneana, la propuesta de Benjamin apunta a resignificar los objetos artísticos en un sentido similar.

En Gramsci, como vimos, tampoco hay síntesis entre consenso y coerción, la hegemonía no resuelve esta contradicción, sino que la evidencia y resignifica. Lo que importa señalar, en todo caso, es que tanto Gramsci como Benjamin están pensando la historia y la revolución en diálogo con algunas discusiones teóricas dominantes en la Segunda y Tercera Internacional. Benjamin, particularmente, concentra su producción contra la idea del "progreso" como decurso natural de la historia y el desarrollo (Romero, 2012: 28-29). La revolución no es aquí el resultado natural del

progreso técnico o del desarrollo lineal de las fuerzas productivas, sino la interrupción significativa de la continuación histórica como rescate de lo previo y orientación hacia el futuro, evidenciando las contradicciones del presente. El conocimiento en Benjamin implica una toma de conciencia, igual que en Gramsci, en este caso, de las dimensiones significativas de los objetos culturales como objetos históricos, que producen sentido en estos cruces "redentores" de la opresión del pasado y la potencialidad de la praxis política del presente. Pero como toda interrupción que inserta una imagen catastrófica del pasado cultural, la práctica revolucionaria está saturada de violencia. Citamos con alguna extensión un desarrollo de Romero que vincula la primera y la última etapa de Benjamin, ilustradas, respectivamente, con "Para una crítica de la violencia" y "Tesis sobre la historia":

> Esta concepción de la revolución constituye un elemento de continuidad clara entre el primer Benjamin y el materialista. Ya a comienzos de los años veinte forjó Benjamin, sosteniéndose en las reflexiones de G. Sorel, un concepto de violencia opuesto a lo que él denominaba violencia mítica. Ésta es la violencia fundadora y conservadora de derecho, fundadora y sostenedora de un marco legal y estatal, es decir, desde los parámetros de Benjamin, de un marco coercitivo afianzador de las jerarquías sociales. Las subversiones de los regímenes estatales acaecidas en la historia no han hecho más que instaurar un nuevo derecho sustentador de una nueva forma de estado. En contraste con esta forma de violencia mítica, Benjamin apela a una "violencia inmediata pura" (que Benjamin atribuye a la huelga revolucionaria anarquista) que es destructora de derecho y redentora. Esta violencia es capaz de romper el "ciclo hechizado" hermético de fundación, destrucción y nueva fundación de derecho impulsada por la violencia mítica, disolviendo el derecho como tal y la violencia a él subordinada encarnada en la violencia legítima del Estado, destrucción sobre la que se funda "una nueva era histórica" (Romero, 2012: 30)

Finalmente, lo que el texto de Benjamin propone es una resignificación de la violencia en el proceso revolucionario. Del mismo modo en que la interpretación cultural construye sentido mediante la detención en una imagen dialéctica, la violencia debe irrumpir el *continuum* mítico fundador y conservador del derecho y apuntar a la creación de una nueva era histórica. El marxismo ingresa en estos términos en el discurso benjamineano y se sostiene basado en esta idea en el final de su producción ("Tesis sobre la historia").

El abordaje crítico del texto es definido por el propio Benjamin como una "filosofía de la historia de la violencia", ya que posibilita una postura crítica diferente a la simple asimilación de una sucesión de datos cronológicos (Benjamin, 2001: 44). En la configuración teórica de Benjamin, la violencia se define como perturbación de un orden establecido también violentamente. Esta disputa perdura hasta que nuevas fuerzas, que anteriormente eran oprimidas, se alzan victoriosas sobre las opresoras y fundan un nuevo derecho. Desnudar la disputa entre las fuerzas creadoras y

las fuerzas conservadoras de derecho implica adentrarse en la perspectiva histórica, y en el fondo de esto se lee la premisa marxista de la sucesión de los modos de producción y las contradicciones que provocan su destrucción o emergencia.

En este sentido, vale recuperar brevemente la dimensión de las contradicciones al derecho, en el nivel individual y colectivo, ya que el primero alude directamente a nuestro objeto de estudio. Según Benjamin, el delito es la expresión de un crimen contra el derecho, y debe ser combatido por las instituciones oficiales que monopolizan la violencia legítima, para extirpar la amenaza latente a los intereses de la clase que sostiene las relaciones de producción. Como lucha del individuo aislado contra las condiciones dominantes que crean al derecho (Marx y Engels, 2005: 387), el delito suscita la admiración popular no por los actos que involucra sino por la voluntad de violencia que estos encierran (Benjamin, 2001: 27), porque representa una resistencia individual a la violencia del derecho, y es testimonio de esta coerción impuesta por la fuerza. De allí el carácter subversivo de la acción delictiva, que desestabiliza el estado de derecho, entendido este último como las condiciones de dominación que representa, y las relaciones morales en que se sustenta. El derecho prohíbe la violencia individual en tanto y en cuanto esta implica un ataque al mismo derecho en su poder de legitimar la violencia.

En la dimensión colectiva, el problema de las aspiraciones revolucionarias se introduce apuntando, por supuesto, a la discusión sobre la lucha de clases. La clase obrera organizada conformaría una excepción a la regla en el Estado democrático que monopoliza la violencia legítima, ya que, como sujeto jurídico tiene derecho a la huelga, lo que resulta peligroso porque es potencialmente fundadora de otro orden. El derecho a huelga, concedido a la clase obrera "a regañadientes" cuando ya no puede ser negado, llega a su máxima expresión de peligro cuando se transforma en una "huelga general revolucionaria" (Benjamin, 2001). La diferencia que el crítico explicita entre huelga general política y la huelga general proletaria es que la primera pretende reformar las relaciones sociales fortaleciendo el poder del estado, mientras que la segunda interviene sobre los principios de fundación del derecho al que se opone, y tiene como objetivo la abolición del estado. La primera es fundadora de derecho, la segunda, "anarquista" o revolucionaria. Esta diferenciación debe leerse en relación a su tiempo, ya que el texto es publicado en 1921, en plena reafirmación, durante el primer período de la Tercera Internacional, de la necesidad de la revolución proletaria contra las tendencias reformistas que llevan al colapso de la Segunda Internacional.

La formación de una fuerza subversiva es expresión de la relación conflictiva entre las clases, de allí que la dimensión "anarquista" refiera más bien a las potencialidades revolucionarias de la destrucción del estado, y al señalamiento de las contradicciones sin la síntesis resolutoria, como se percibe en la siguiente cita: "Cuando, bajo ciertas condiciones, se opone violencia a los huelguistas que ejercen la violencia, asistimos meramente a

una contradicción práctica de la situación de derecho, y no a una contradicción lógica del derecho. Es que, en el ejercicio de la huelga, la función que el Estado más teme es aquella que esta investigación reconoce como único fundamento crítico seguro de la violencia" (Benjamin, 2001: 28). Desde la violencia mítica con el análisis de las figuras de Prometeo y Níobe hasta la pena de muerte y la violencia legítima de la huelga en el derecho contemporáneo, lo que demuestra Benjamin no es otra cosa que las contradicciones que conducen el movimiento de la historia. Dos elementos que resultan medulares para nuestro análisis definen de manera fundamental estos recorridos: el modo en que la figura del criminal amenaza al derecho con su transgresión y la forma en que la violencia de la huelga revolucionaria amenaza al poder burgués con la eliminación del estado. De este modo, las visiones de Gramsci y Benjamin dialogan, o más bien debaten con las tendencias de análisis lineales de la historia y exhiben los modos en que se expresan las contradicciones en el plano de la dominación política. Por último, una similitud del estilo fragmentario en las vastas y complejas producciones de dichos filósofos nos propone una lógica de montaje casi brechtiano para integrar, primero sus propias perspectivas, y luego, las relaciones que pueden surgir entre estas. La intención, sin embargo, no es complementar sino complejizar las reflexiones que puedan surgir del estudio de los textos analizados.

PARTE V: Horizontes de lectura

Los tres horizontes jamesonianos

Luego de señalar la importancia del movimiento histórico en la definición de nuestras categorías teóricas, y nuestra perspectiva de estudio, y el lugar central de la técnica revolucionaria en la crítica literaria, volvemos a pensar la hermenéutica materialista jamesoniana. Retomaremos primero los horizontes interpretativos que propone Fredric Jameson para delimitar posteriormente los nuestros, teniendo en cuenta que la literatura es una práctica ubicada en el ámbito de la producción social y que reconfigura una serie de sentidos asociados a las contradicciones sociales. En el centro de estos desciframientos emerge la interpretación, apuntando a la reescritura de los modos de producción en constante transformación.

El primer horizonte distinguido por el crítico norteamericano es el de la **historia política** como crónica de acontecimientos en sucesión, donde el texto individual se capta como acto simbólico (en nuestro caso apuntaremos más bien al análisis literario a partir de la indagación de ciertas técnicas o estrategias de organización y producción discursiva). En este

punto tomaremos en cuenta la técnica transformadora y su relación con los antecedentes literarios, complejizando la pregunta benjamineana de "cómo" está la obra "en" las relaciones de producción. El segundo horizonte comprende a la sociedad como sincronía y el abordaje de la lucha de clases: allí el texto individual se lee en interacción con otros discursos. En este espacio de posibilidades opera el **ideologema** como instrumento semántico, del cual más adelante daremos cuenta respecto a nuestra lectura. Finalmente, el tercer horizonte es el de la historia en el sentido de secuencia (incompleta y discontinua) de modos de producción. La **ideología de la forma** constituye la serie de mensajes "simbólicos" (textuales o discursivos en nuestro caso) entendidos en función de la secuencia de formaciones sociales, como rastros o anticipaciones de nuevos modos por venir.

Ideología y contradicción

Para construir el esquema interpretativo, Jameson alude al modelo de Claude Lévi-Strauss, haciendo hincapié en el modo en que la narración en un texto individual es la resolución en el nivel imaginario de una contradicción susceptible de ser captada en "lo real". Dicho modelo no deja de resultar una propuesta interesante para pensar los modos en que la técnica se vincula con las relaciones sociales. En *Documentos de cultura* se cita al antropólogo respecto de su análisis sobre el arte pictórico de la comunidad de los caduveos. La pintura aparece como una proyección imaginaria, como un modo de dar expresión a la solución simbólica de una contradicción real. Se establece una relación entre el texto "individual" y la ideología, o el artefacto artístico en particular y este modo de imaginar las relaciones sociales. Desde este punto de vista, el acto estético se presenta como un acto ideológico, y la alegoría política termina de enmarcar el pasaje al segundo nivel, en el que los textos individuales son enunciados como parte del complejo discursivo de una/s clase/s. La consideración sobre la técnica del arte es clave, en el sentido antes argumentado, para descifrar este horizonte.

De esta manera, la contradicción atraviesa todos los niveles de análisis, y se proyecta desde el texto individual hacia su lectura política, expresándose en forma diferente en cada uno de ellos. Por esto, y por su importancia fundamental en la articulación con la teoría marxista, es uno de los ejes de la reflexión en la hermenéutica jamesoniana, que consiste, de este modo, en especificar un subtexto histórico que es reescrito por la interpretación[25]. Esto lleva a Jameson a formular la dimensión de la

[25] Lo Real aparece en Jameson como un subtexto en lo lingüístico, en este sentido, "la obra literaria u objeto cultural trae al ser, como por primera vez, la situación misma frente a la que al mismo tiempo es una reacción" (Jameson, 1989: 66). Esto se articula con "la causa ausente", la presencia de lo real que por efecto de la obra parece no haber estado allí antes que la obra misma, que no es textual porque no se representa, pero puede reconstruirse textualmente (la historia solo nos resulta accesible por medio del lenguaje y la textualización). Estas son las dos dimensiones que estructuran el acto simbólico

antinomia como texto secundario que remite al espacio de la ideología, donde tiene lugar lo impensado, lo paradójico, lo irresoluble mediante el pensamiento y lo que, por ende, produce la narración en clave ficcional para poder ser enunciado. Esta idea se diferencia de la de contradicción, que recurre a la intervención de la praxis para su resolución. Por tanto, la dialéctica del método jamesoniano supone la identificación de un conjunto de antinomias que revelen o se presenten como correlato de la contradicción social (de allí el uso del modelo greimasciano que construye oposicionalmente el sentido).

En *Documentos*, la ideología se presenta como un modo de hacer visibles ciertas lecturas, desde una posición determinada en la totalidad social, e invisibilizar otras. Jameson se refiere aquí a la idea de una clase trabajadora y una clase dominante que interactúan antagónicamente. Lo fundamental de este señalamiento en el texto del crítico norteamericano es diferenciarse de las posturas sociológicas que hablan de: "estratos, subgrupos, elites profesionales y cosas así, cada una de las cuales puede estudiarse presumiblemente aislada de las demás" (Jameson, 1989: 68). El contenido de la ideología en este contexto conceptual es relacional, y su función, cuando representa a las clases dominantes, es la de legitimar la dominación; mientras que, cuando expresa los modos de existencia de las clases subalternas, la ideología apunta más bien a subvertir esta cultura dominante. A la vez, retomamos aquí lo que enunciamos anteriormente respecto al libro de Terry Eagleton *Ideología. Una introducción*, en el cual esta se define como solución imaginaria de las contradicciones expresadas por las relaciones dominantes en las prácticas sociales, que incluye el develamiento de los lazos de poder y la posibilidad de transformarlos (Eagleton, 1997: 276).

De allí que la idea de lo dialógico bajtiniano es abordada por Jameson en su sentido antagonístico, para mediar entre el enunciado individual y su "valor" en lo discursivo/ideológico. La contradicción se reescribe, por lo tanto, en términos discursivos, entendiendo las posiciones de clases antagónicas como irreconciliables. Para el crítico, reescribir en estos términos el texto cultural implica dar por tierra con la ilusión de aislamiento de dicha materia de sentido. Esto deviene, por un lado, en la reafirmación de voces no hegemónicas como estrategias subversivas y por otro, en la posibilidad de leer las formas hegemónicas desde sus característicos procesos de reapropiación de discursos ajenos y neutralización de sus potencialidades opositivas.

---

jamesoneano, deudor del concepto de historia Althusser y de la idea de lo Real lacaniano, y que se define entre la presencia de lo que no se puede narrar en la obra literaria, pero que será re-textualizado en su interpretación.

El ideologema como mediador, los antagonismos en el lenguaje

De todo lo anteriormente desarrollado surge la necesidad de definir un instrumento metodológico que permita asir estos movimientos discursivo-sociales[26] en el análisis. La herramienta del ideologema funciona aquí como unidad mínima del discurso, que registra las concepciones de la ideología en tanto formulación abstracta de una posición de clase en los textos (Jameson, 1989: 71). Lo que caracteriza al ideologema en el marco de estos esquemas interpretativos es la función de mediación entre el texto individual y su inserción en el discurso cultural/ideológico. El ideologema funciona como una formación ambigua, que puede manifestarse en forma de una "pseudoidea": "-un sistema conceptual o de creencias, un valor abstracto, una opinión o prejuicio-, o, ya sea como una protonarración, una especie de fantasía de clase última sobre los «personajes colectivos» que son las clases en oposición" (Jameson, 1989: 71). En este sentido, puede ser descrito conceptualmente o a la manera de una manifestación narrativa, como es el caso del ideologema del "resentimiento" analizado en uno de los capítulos de *Documentos de cultura*.

Aquí conviene retomar algunos elementos centrales para nuestro uso de la categoría metodológica del ideologema. Uno los aspectos que conecta las formulaciones de Bajtín con los temas que venimos señalando en nuestro recorrido teórico es la intención -marcada en el comienzo de "La palabra en la novela" (1934-1935)- de romper, tanto con el formalismo como con el ideologismo en la crítica literaria, apuntando a un estudio de la palabra como fenómeno social (Bajtín, 1989: 77). El lenguaje, en su evolución conflictiva de sentidos dominantes es un complejo "saturado ideológicamente" que expresa los procesos de centralización en la significación y en los ámbitos político-culturales (Bajtín, 1989: 88-89). La contradicción, permeada por los conflictos sociales, no puede estar ausente de esta formulación, ya que los enunciados son unidades contradictorias en el sentido de "puntos de vista socio-lingüísticos" (Bajtín, 1989: 91). Propondremos aquí una cita que puede resultar fundamental para problematizar el lugar de la contradicción en el dialogismo bajtiniano:

> (…) la dialogización interna sólo puede convertirse en tal fuerza creadora de formas, allí donde las divergencias y las contradicciones individuales son fecundadas por el plurilingüismo social, donde suenan los ecos dialogísticos (…) en donde el diálogo de las voces nace del diálogo social de «los lenguajes», en donde el enunciado ajeno comienza a sonar como un lenguaje ajeno desde el punto de vista social, en donde la orientación de la palabra entre enunciados ajenos, se transforma en su orientación entre

---

[26] En este caso, Jameson no deja de tener en cuenta la inmensa heterogeneidad de los textos (haciendo alusión la teoría de Ferdinand de Saussure) pero la inscribe en una lengua "de clase" que no existe en ninguno de sus enunciados individuales, aunque sí puede reescribirse mediante la interpretación así construida.

> lenguajes socialmente ajenos en el marco de la lengua nacional misma (Bajtín, 1989: 102).

Es decir, la contradicción es centralmente social, implica valoraciones ideológicas y perspectivas sociales irreconciliables. En la novela, la figura del hablante pone en juego esto desde su espacio social e históricamente determinado/representado[27]. Para Bajtín el hablante es un ideólogo y por tanto, su palabra, un ideologema. Esto quiere decir que el lenguaje del individuo representado en la novela implica un punto de vista, una concepción de mundo que se pone en juego en la narración, de allí que el autor del relato novelesco sea caracterizado como un polemista (Bajtín, 1989: 150), puesto que proyecta siempre una posición ideológica representada en la palabra social.

Con alguna reminiscencia a la secuencia de los modos de producción en su concepción diacrónica, la historización del lenguaje admite la misma forma impura, conflictiva y cambiante, pues para el sociolingüista ruso, las diferentes lenguas que envuelven distancias semánticas y lexicológicas se representan como dialectos potenciales, que pueden llegar o no a concretarse. Esto es, el corte sincrónico del discurso da como resultado esta confrontación de lenguajes pasados y futuros, de distintas estratificaciones sociales que desaparecen o emergen en la historia lingüística: "La imagen en la novela de tal lenguaje es la imagen de un horizonte social, de un ideologema social unido a su palabra, a su lenguaje" (Bajtín, 1989: 173). De allí la importancia de este instrumento de lectura para nuestro trabajo, que no se inscribe en la perspectiva sociolingüística, pero toma algunos elementos de esta refuncionalizándolos en el horizonte de la interpretación materialista, donde lo formal-individual apunta, como destaca Bajtín, al horizonte social de la palabra.

Asimismo, sin pretender un abordaje semiótico de nuestro problema, no podemos dejar de lado algunos aportes de Julia Kristeva sobre la definición del ideologema como ese cruce de lo individual y lo social. Así lo define la autora: "La confrontación de una organización textual (de una práctica semiótica) dada con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, será denominada un ideologema" (Kristeva, 1981: 148). Kristeva entiende entonces al ideologema como "función intertextual", lo que implica que este instrumento puede aparecer en distintos niveles de la estructura textual, conectando con lo histórico y lo social, es decir, mediando entre el texto y su exterior. Lo que importa recuperar para nuestro uso de la categoría es la relación del enunciado individual con el texto de la cultura como totalidad histórica y social. De allí

[27] Veremos en nuestro corpus cómo los personajes se oponen a través de sus encuentros discursivos, ficcionalizados en escenas donde la palabra admite múltiples significados contradictorios. En este sentido tenemos en cuenta las formulaciones de Bajtín que hacen referencia al modo en que las voces en la novela de Dostoievsky oponen un conjunto de ideas en interacción (Bajtín, 2008: 190-191).

que, más allá de su formulación posterior respecto al signo, en esta primera instancia, Kristeva está marcando la función mediadora del ideologema a la que también hace referencia Bajtín y que puntualizamos en nuestro trabajo. La profundización sobre este instrumento metodológico estará dada en su funcionamiento durante el análisis, a partir de los textos literarios que abordamos.

El horizonte más amplio

Como sostuvimos arriba, la propuesta de Jameson es reescribir el texto en términos de un horizonte más amplio, histórico: el modo de producción. Los modos de producción se leen como una secuencia de etapas de la sociedad que comprenden desde el comunismo primitivo, las *gens*, el modo asiático de producción, la polis, el feudalismo, el capitalismo y el comunismo. Volvemos a señalar que esta secuencia es inacabada, insuficiente y parcial, e incluso, lo que vale más que el recorrido cronológico es la superposición y la discontinuidad en su representación. De modo que aquí lo central no es asignar un texto a una u otra etapa determinada como si estas elaboraciones teóricas pudieran corresponderse con la forma en que cada sociedad se organiza, o con la manera en que se presenta una formación social de manera "pura" o "impura" en un corte sincrónico. Tampoco se trata (como ya señalamos en la lectura de Laclau y Mouffe) de percibir una ley histórica de desarrollo "normal" y saltos "anormales" que vendrían a producir espacios a ser llenados por la hegemonía, sino de percibir las tensiones, antagonismos, convivencias conflictivas de elementos de modos de producción antiguos y futuros[28].

El uso de esta categoría (el modo de producción) se impone desde el punto de vista histórico para introducir la dimensión de la diacronía. La visión sincrónica conlleva un problema teórico que consiste en asignar un lugar "positivo" en la formación social a las posibilidades emergentes como correlato de las luchas de clases. En contraposición a lo dicho, el modo diacrónico permitiría leer la dimensión del cambio, la emergencia de contradicciones que implicarían la posibilidad de anticipar el surgimiento de nuevas relaciones sociales. Es decir, Jameson propone operativizar también,

[28] Raymond Williams, a quien mencionamos en apartados anteriores, intelectual perteneciente al Círculo de Birmingham de autores marxistas en los años 1950 y 1960, retoma la cuestión de la hegemonía para dar cuenta de este carácter móvil de las ideologías. Estas no son conjuntos de ideas y hábitos sociales impuestos desde fuera, sino que aparecen saturadas por la hegemonía, concepto que enfatiza la idea de dominación y supera el cercamiento de estos conceptos en la "superestructura", abriendo paso a una complejización ligada al movimiento histórico y a la trasformación social: "Por lo tanto, entiendo que debemos dar cuenta de toda la complejidad de la hegemonía si nos proponemos discurrir sobre cualquier formación social real. Sobre todo, debemos producir una explicación que dé cuenta de sus elementos que cambian constantemente. Debemos enfatizar que la hegemonía no es singular; que, por lo tanto, sus propias estructuras internas son altamente complejas y deben renovarse, recrearse y defenderse de manera constante" (Williams, 2012: 58). De allí se comprende la coexistencia que plantea Williams entre los modos dominantes, residuales y emergentes de la cultura (Williams, 2012).

en este nivel más amplio del/los modo/s de producción, la lectura de la contradicción.

A esta altura tiene lugar la referencia de Jameson al crítico de Nicos Poulantzas, sobre la coincidencia conflictiva de varios modos de producción en el nivel empírico, desde que el cambio supone el triunfo de una clase sobre la otra. Las supervivencias de modos antiguos de producción conviven conflictivamente con modelos actuales y tendencias anticipatorias que son "incongruentes" con la dominación existente, pero cumplen localmente una función de mera oposición sin convertirse aún en alternativa concreta. De manera que los textos que surgen en este contexto de modos cruzados de producción no pueden ni deben ser clasificados en uno u otro, sino que el objeto de estudio se redefine y alcanza a la "revolución cultural" como momento de coexistencia conflictiva de formaciones sociales. Cada uno de estos modos de producción tiene, para Jameson, una "dominante cultural" (lugar que ocupa el posmodernismo en el tardocapitalismo), caracterizada como un esquema ideológico coincidente con la hegemonía de la clase dominante:

> Siguiendo el mismo orden… la narración mágica o mítica, el parentesco, la religión o lo sagrado, la "política" según la categoría estrecha de la ciudadanía en la ciudad-estado antigua, las relaciones de dominación personal, la cosificación de la mercancía y (presumiblemente) las formas originales y todavía no desarrolladas plenamente en ningún lugar de la asociación colectiva o comunitaria (Jameson, 1989: 73).

De manera que la revolución cultural no es un fenómeno ligado simplemente a los momentos de transición entre una formación social y otra, donde surgiría una nueva dominante cultural. La descripción del modo de producción como espacio en el que se cruzan vestigios y anticipaciones traspasa la conceptualización diacrónica de la secuencia y define su convivencia a la manera de perspectivas gemelas. La idea jamesoneana de revolución cultural permite entender esta postura en toda su dimensión, ya que no refiere a un estallido sino a la emergencia de formas de luchas de clases que son cotidianas y perviven latentes en la etapa prerrevolucionaria, o en la lucha permanente entre diversas formaciones sociales. Podemos ver, finalmente, cómo se inserta la idea de hegemonía en esta lectura, al modo de una anticipación respecto al posible lugar dirigente de la clase subordinada en los esquemas insurreccionales.

El triunfo de la dominante sistémica es producto de esta lucha por la perpetuación y reproducción de la dominación, en este marco de vestigios y anticipaciones de tendencias de modos de producción antagónicos (Jameson, 1989: 78). El análisis cultural en este horizonte, para el autor, no puede sino reconstruir de este modo la revolución cultural permanente o perpetua, aprehendiéndola a partir de la interpretación de los textos. Entre la formulación marxista sobre el pensamiento que debe ir desde lo concreto hacia lo abstracto, el estructuralismo althusseriano, el efímeramente aludido psicoanálisis lacaniano y el dialogismo bajtiniano, se

delinean los objetos de estos tres horizontes: el acto simbólico, el ideologema y la ideología de la forma -como contradicción entre los mensajes de los sistemas de signos que coexisten en las formaciones sociales- (Jameson, 1989: 79). Ya desde la designación de este último objeto se lee una contradicción productiva, dado que la forma se entiende allí como "contenido ideológico". La lectura de técnicas y procesos formales heterogéneos converge en una asimilación conflictiva de ciertos mensajes ideológicos que se distinguen del contenido provisto por la obra. Considerando la conjunción de estos aspectos formales, pueden estudiarse los modos coexistentes de producción y formular esta conceptualización "ideológica" de antagonismo patente en la revolución cultural. Finalmente, el género literario es el instrumento que permite pensar esta serie de pasajes de la ideología a la forma y viceversa evitando caer en interpretaciones mecanicistas.

Nuestros horizontes críticos

1. Lo prohibido que impulsa el conocimiento: el delito como ideologema

Hemos desarrollado algunos recorridos que nos guían para comprender en qué consiste la idea de producción en el marxismo. Comenzamos desde la definición de producción social en una etapa del desarrollo histórico, luego articulamos las ideas de fuerzas productivas y relaciones sociales de producción, para dar paso a una comprensión inicial del concepto que sostiene nuestro armado metodológico, el de modo de producción. La discusión sobre la totalidad, las relaciones de dominación/determinación entre los niveles, los modos en que se expresa la diacronía y las lógicas de poder forman parte de una propuesta que intenta construir el desciframiento interpretativo en el ir y venir del texto literario a lo social, y de la teoría a la praxis. De este modo, el programa de análisis se expande para formular un dispositivo teórico desde donde leer el ideologema del delito como producción social, que exhibe en los textos las contradicciones y pone en funcionamiento un conjunto de herramientas ligadas al materialismo como método de interpretación de la literatura.

Para esto hemos expuesto las consideraciones del marxismo sobre la producción social como una totalidad, un organismo social que comprende distintas ramas (la agricultura, la industria) sobre las que actúa un sujeto (Marx, 2011: 36). En este sentido, completamos aquí la formulación de nuestro modelo metodológico considerando al ideologema del delito en la ficción tal como se manifiesta conceptualmente en tanto rama de producción. Aludimos aquí al "Apéndice" de *Teorías de la plusvalía* (Tomo IV de *El capital. Crítica de la economía política* publicado póstumamente) que retoma Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual* (1999). Allí la autora explica que el delito es un instrumento conceptual no

abstracto, es decir, representable en los textos e individualizable. También destaca que dicho instrumento puede leerse en una secuencia histórica, y a la vez en el paradigma relacional de significaciones que engendra (Ludmer, 2011: 16). Habiendo ya profundizado sobre un método de interpretación que cruza la crítica literaria con el materialismo, retomamos ahora al delito como una categoría teórico-metodológica, que exhibe las contradicciones sociales en el ámbito literario, y que en el contacto con la literatura adquiere su estatuto como ideologema susceptible no solo de la descripción conceptual que sigue sino también de una manifestación narrativa –que analizaremos en el corpus–.

Marx describe –en un fragmento de resonancia paródica sobre la interpretación burguesa de la productividad en el capitalismo– la manera en que el delito se inserta en este movimiento productivo de la sociedad. Citamos un segmento:

> El filósofo produce ideas, el poeta poemas, el cura sermones, el profesor compendios, etc. El delincuente produce delitos. Fijémonos un poco más de cerca en la conexión que existe entre esta última rama de la producción y el conjunto de la sociedad y ello nos ayudará a librarnos de muchos prejuicios (Marx, 1980: 360).

Nótese que, en el texto, el movimiento es el mismo que cuando se define la producción, es decir, se parte de individuos situados, el filósofo, el poeta, el cura, el profesor, y de allí se define la actividad en la relación a lo social, entre la rama de la producción que surge del delito y el conjunto de la sociedad. En una dirección inversa, nosotros comenzaremos a caracterizar la producción delictiva que aparece en las novelas para evaluar la relación de esta rama de la producción con el conjunto de lo social según es representado en la narrativa de Juan Carlos Martelli.

Así, dentro de las capacidades productoras del delito, notamos dos grandes potencialidades que queremos señalar en este fragmento del texto marxista que referimos arriba. En primera instancia, la cuestión del delito como impulsor de las fuerzas productivas y, en segundo lugar, como productor de arte. Citamos con cierta extensión el resto del texto de Marx para completar la descripción de nuestra herramienta ideologemática:

> El delincuente no produce solamente delitos: produce, además, el derecho penal y, con ello, al mismo tiempo, al profesor encargado de sustentar cursos sobre esa materia y, además, el inevitable compendio en que ese mismo profesor lanza al mercado sus lecciones como una "mercancía". Lo cual contribuye a incrementar la riqueza nacional (…).
> El delincuente produce, asimismo, toda la policía y la administración de la justicia penal: esbirros, jueces, verdugos, jurados, etc., y, a su vez, todas estas diferentes ramas de la industria que representan otras tantas categorías de la división social del trabajo, desarrollan diferentes capacidades del espíritu humano, crean nuevas necesidades y nuevos modos de satisfacerlas. Solamente la tortura ha dado pie los más ingeniosos inventos mecánicos y

ocupa, en la producción de sus instrumentos, a gran número de honrados artesanos (…).

El delincuente rompe la monotonía y el aplomo cotidiano de la vida burguesa. La preserva así del estancamiento y provoca esa tensión y ese desasosiego sin los que hasta el acicate de la competencia se embotaría. Impulsa con ello las fuerzas productivas. El crimen descarga al mercado de trabajo de una parte de la superpoblación sobrante, reduciendo así la competencia entre los trabajadores y poniendo coto hasta cierto punto a la baja del salario, y, al mismo tiempo, la lucha contra la delincuencia absorbe a otra parte de la población. Por todas estas razones, el delincuente actúa como una de esas compensaciones naturales que contribuyen a restablecer el equilibrio adecuado y abren toda una perspectiva de ramas "útiles" de trabajo (Marx, 1980: 360).

Este es, a grandes rasgos, el lugar del delito como rama de la producción en nuestras ficciones, situado en el centro de una formación social e impulsando el desarrollo de las fuerzas productivas. Sirve a la reproducción de la organización social mediante su desarrollo en el ámbito jurídico y en el ámbito moral, produce el derecho penal, y rompe los equilibrios monótonos de la sociedad burguesa.

En la exposición de Marx, el delito impulsa al ámbito educativo, la circulación de mercancías y el comercio, el profesor que diserta y el compendio que lanza al mercado, mediante todo lo cual produce el aumento de la riqueza nacional. Pero influye también en otras ramas de la producción material, de la industria y de la división del trabajo, puesto que produce empleo y reduce la competencia entre obreros -la clase obrera solo tiene su fuerza de trabajo para vender a los capitalistas y el precio de esta, al igual que el del resto de mercancías, depende de la competencia con otros vendedores, y de su demanda-. El delito regula la oferta y la demanda de fuerza de trabajo, generando un impacto positivo en los salarios. En el plano de los discursos asociados al marxismo, el propio Eagleton referencia a la relación del desempleo con el delito: "En el Estados Unidos actual, habría más de un millón de personas adicionales buscando trabajo si no estuvieran encerradas en prisión" (Eagleton, 2011: 2011)

Desde esta perspectiva resulta más que clara la "función" social del delito, su lugar en el conjunto de las relaciones sociales como rama de la producción, y su utilidad como herramienta ideologemática e interpretativa. Como ya dijimos, el texto de Marx exhibe un tono irónico cuando insiste acerca del desarrollo de esta producción en el capitalismo de manera más descriptiva:

Podríamos poner de relieve hasta en sus últimos detalles el modo como el delincuente influye en el desarrollo de la productividad. Los cerrajeros jamás habrían podido alcanzar su actual perfección, si no hubiese ladrones. Y la fabricación de billetes de banco no habría llegado a su actual refinamiento a no ser por //183/ los falsificadores de moneda. El microscopio no habría encontrado acceso a los negocios comerciales corrientes (véase Babbage) si no le hubiera abierto el camino el fraude

comercial. Y la química práctica, debiera estarle tan agradecida a las adulteraciones de mercancías y al intento de descubrirlas como al honrado celo por elevar la producción. El delito, con los nuevos recursos que cada día se descubren para atentar contra la propiedad, obliga a descubrir a cada paso nuevos medios de defensa y se revela, así, tan productivo como las huelgas, en lo tocante a la invención de las máquinas. Y, abandonando ahora el campo del delito privado, ¿acaso, sin los delitos nacionales, habría llegado a crearse nunca el mercado mundial? Más aún, ¿existirían acaso naciones? ¿Y no es el árbol del pecado, al mismo tiempo y desde Adán, el árbol del conocimiento? (Marx, 1980: 360-361)

Más allá del género discursivo de la parodia, en nuestro corpus, este modo de entender el delito impulsa el sentido en una sociedad que ya no parece posible sin él, y crea comunidades de las más diversas, que exhiben el funcionamiento de las instituciones del Estado y los capitales privados. El delito privado y el delito público se cruzan para cuestionar no ya la propiedad sino todo el modo de organización social. Y en este sentido creemos el delito puede funcionar también como productor de conocimiento, y aquí vale pensar la última oración del fragmento citado: ¿es que el "pecado" o lo prohibido lo que impulsa al conocimiento? La categoría del delito así configurada resulta fundamental para la producción de conocimiento basada en la construcción de sentidos, ya que nuestro objeto, la literatura forma parte de la discursividad social, y apunta a otro modo de leer un género, el policial.

2. La praxis de la escritura delictiva: el género policial

En *Estética de la creación verbal*, Bajtín explicita que los géneros discursivos corresponden a distintas esferas de la praxis humana. Anclado en las relaciones reales y en el modo en como producen su vida los hombres en relación a sus actividades, el género policial configura la esfera de la producción literaria en cruce con la rama de productividad delictiva. En este pasaje de la escritura al delito se ubica el trazado de nuestro objeto de investigación: la producción literaria en torno al delito. El ámbito discursivo de la literatura lo asume como tema, pero también como procedimiento creativo, en nuestro análisis desarrollaremos cómo el "delito" representa un modo de organizar la enunciación en el proceso de producción literaria.

De modo que esta categoría de análisis ideologemática atraviesa la práctica literaria, dando cuenta, por su potencialidad metodológica, de la relación entre la esfera individual de la producción (la literatura) y la formación social, para vincular los textos a sus sentidos que traspasan la cultura y la ideología. Para Bajtín, los géneros traspasan y delimitan la praxis humana:

Las diversas esferas de la actividad humana están todas relacionadas con el uso de la lengua. (…) El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de

> enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea, por la selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua, sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados –el contenido temático, el estilo y la composición- están vinculados indisolublemente en la *totalidad* del enunciado y se determinan, de modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de la comunicación. Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos *géneros discursivos* (Bajtín, 2008: 245) [Las cursivas son del texto original].

Así es que el cruce de la esfera del delito con la práctica literaria crea el género policial. El horizonte del género literario que abordamos, por tanto, no solo se configura en función de la relación entre ley y transgresión, o entre la formulación de un enigma y la búsqueda de una verdad. Este horizonte fundamentalmente aparece en como una confluencia entre dos actividades productivas, dos ramas de la producción: el delito y la literatura. También Marx hace referencia a la literatura en la breve consideración sobre el delito que mencionamos arriba:

> El delincuente produce una impresión, unas veces moral, otras veces trágica, según los casos, prestando con ello un "servicio" al movimiento de los sentimientos morales y estéticos del público. No sólo produce manuales de derecho penal, códigos penales, y por tanto, legisladores que se ocupan de los delitos y las penas; produce también arte, literatura, novelas e incluso tragedias, como lo demuestran, no sólo la culpa de Müllner o Los bandidos de Schiller, sino incluso el Edipo [de Sófocles] y el Ricardo III [de Shakespeare] (Marx, 1980: 360)

En los desarrollos de Marx, son frecuentes las citas y alusiones a textos literarios, incluso en algunos casos, la literatura contribuye a estructurar sus análisis económicos o filosóficos, como es el caso de *La ideología alemana*, donde basa su crítica a Max Stirner en la novela cervantina. El autor alemán identifica a Stirner con el personaje Sancho Panza y retoma largamente (sin citar) algunos pasajes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cambiando nombres y personajes por algunos actores del campo de la filosofía alemana de la época. También en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, el autor utiliza una obra de Shakespeare para explicar la lógica del dinero -en la cual fundamenta la crítica de la economía burguesa en *El capital*-. Este breve recorrido nos permite introducir un punto más en las premisas de abordaje que estamos precisando: la literatura contribuye en la práctica a descifrar el modo en que se desarrollan las relaciones sociales y fuerzas productivas, de allí que la hermenéutica materialista trabaje en ese cruce entre el objeto cultural concreto y sus sentidos sociales que apuntan a la transformación práctica de los modos de producción.

Hasta aquí hemos trazado los principios constructivos de nuestro análisis. Los elementos para vincular la producción social en general con la rama productivo-delictiva serán expuestos y argumentados en adelante, en el diálogo con las obras literarias. De este modo, abordaremos qué cuestiones del modo de producción penetran el proceso de producción literario y cómo trabaja la literatura sobra la base productiva de la vida, para sostenerla o revolucionarla.



Por mor. Carbonilla, tinta china, acrílico sobre papel

Capítulo II: Crimen y sociedad, una no-historia del relato policial en Argentina

Las novelas de Martelli en perspectiva

Algunos recorridos históricos sobre el género policial en Argentina ya han proporcionado las claves para estudiar el desarrollo de esta forma discursiva. Por eso, lo que proponemos aquí no es trazar una cronología del relato policial, ni describir una serie de etapas del género o sus diferencias entre el policial del enigma y el relato negro, sino abordar textos clave de la literatura argentina que pueden leerse como antecedentes o herederos de la narrativa policial de Juan Carlos Martelli, teniendo en cuenta las particularidades del instrumento crítico del delito que hemos descrito. Entre los abordajes historiográficos más destacados podemos mencionar los aportes de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera en *Asesinos de papel* (1977-reeditado en 1996), la introducción del primero a *Cuentos policiales argentinos* (1997) y el libro *Los héroes difíciles. Literatura policial en la Argentina y en Italia* (1991) coordinado por Giuseppe Petrono, Rivera y Luigi Volta. Por su parte, el texto de Mempo Giardinelli *El género negro* (1984) construye un riguroso enfoque histórico de la vertiente norteamericana del género y esboza su influencia en Argentina. Su reedición en 2013 es sintomática del creciente interés suscitado por el policial en la crítica especializada y los lectores en general.

Aunque en sus orígenes fue relegado por la Academia y la alta cultura, hoy el policial ocupa el centro de los debates actuales sobre literatura y sociedad, y cada vez se suman más antologías, compilaciones, artículos y ensayos respecto a los usos y la tradición del género. Entre estos, podemos mencionar (al menos) los textos de Jorge Luis Borges "Leyes de la narración policial" (1933) y "Los laberintos policiales en Chesterton" (1935) en *Sur*, el estudio "Lo negro del policial. Introducción a *Cuentos de la serie negra* (1979)" de Ricardo Piglia, además de su ensayo "Sobre el género policial" y la entrevista "Conversación en Princeton" en *Crítica y Ficción* (1986), e incluso el capítulo "Lectores imaginarios" en *El último lector* (2005). Asimismo, adquieren importancia en este contexto *El libro de los géneros: ciencia ficción, policial, terror, literatura fantástica* (2007) de Elvio Gandolfo (reeditado en 2017 como *El libro de los géneros recargado* por Recursos Editoriales), *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina (1990-2000*) (2009) de Ezequiel de Rosso, *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges, Saer* (1997) de Dardo Scavino, Néstor Ponce y Sergio Pastormerlo*,* el ya mencionado manual *El cuerpo del delito* (1999) de Josefina Ludmer y la compilación de Daniel Link en *El juego de los cautos* (1992). Enumeramos estos textos, aún a riesgo de excluir muchos otros ensayos y estudios sobre el tema, porque de algún modo son los que subyacen en las

consideraciones del presente capítulo, aunque no siempre se retoman centralmente, ya que nuestro objetivo no es formular un recorrido metacrítico sino tener en cuenta algunos antecedentes para construir nuestra perspectiva.

No obstante, es difícil encontrar un trabajo de este tipo desde una perspectiva reconocidamente materialista, aunque en este punto podemos mencionar al ya aludido Ricardo Piglia. Sin embargo, hay que señalar que si bien este autor ha reconocido cierta filiación con la tradición marxista, y sin dudas trabajó centralmente el policial en Argentina, esto no necesariamente se tradujo en un abordaje sistemático del género desde dicha configuración teórica. En el ámbito internacional, en cambio, sí podemos registrar algunos casos de autores reconocidamente marxistas que realizaron breves contribuciones a la literatura policial. Allí se inscriben los ensayos de Gramsci "Sobre la novela policíaca"[29] y Bertolt Brecht "De la popularidad de la novela policíaca" en *El compromiso en literatura y arte*, como así también las consideraciones de Benjamin en *Poesía y capitalismo (Iluminaciones II)* y hasta algún texto de Marx sobre *Los misterios de París*[30]. Ernest Mandel[31], por su parte, estructura su libro *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco* (1985) en base a las novelas y autores más importantes del policial durante los últimos siglos, predominantemente en Europa y Norteamérica, donde el género muestra un temprano auge -aunque menciona algunos autores de otras nacionalidades-.

El objetivo de Mandel en este libro es reflexionar paralelamente sobre el desarrollo del capitalismo y la evolución del género policial. Si bien su enfoque incluye hipótesis que parecen simplificar los aspectos más complejos del género -como la afirmación de que la evolución de la literatura policial refleja la historia del crimen (Mandel, 2011: 85)- podemos revalorizar su sistemático análisis de los distintos periodos del policial, desde el nacimiento del capitalismo hasta lo que el autor reconoce como la "decadencia" de la ideología y los valores burgueses.

Los capítulos más controvertibles para el lector formado en crítica literaria son aquellos que abordan "la ideología" del policial de una manera más bien esquemática. Sin embargo, conviene retomar algunos puntos de

[29] La versión a la que aludimos se encuentra en la compilación de la Editorial Península *Cultura y literatura*. (1967). El mismo texto aparece en *El juego de los cautos* como "Policial y géneros populares".

[30] "La «crítica crítica» como mercader de misterios o la «crítica crítica» como el señor Szeliga" en *La Sagrada Familia o Crítica de la crítica crítica. Contra Bruno Bauer y consortes*.

[31] Nacido en Frankfurt en 1923, es en Bélgica donde Mandel se convierte en un importante dirigente del trotskismo internacional, siendo elegido miembro del Secretariado Internacional después del Congreso de la Cuarta Internacional en 1946. Fue editor del periódico *La Gauche* en Bélgica como parte del Partido Socialista de esa nación, del cual fue expulsado en 1960. Impulsó la unificación con la facción dirigida James P. Cannon, dirigente del Partido Socialista de los Trabajadores de EEUU en el Secretariado Unificado de la Cuarta Internacional. Sus textos más conocidos son *El capitalismo tardío* (1972) y *Las ondas largas del desarrollo capitalista* (1980). También publicó textos introductorios al marxismo como *Tratado de economía marxista* y *La formación del pensamiento económico de Karl Marx* (1967). Falleció en Bélgica en 1995.

este vasto recorrido por los textos más importantes del género, al igual que sus posibles articulaciones con las formaciones sociales en que estos se originan. Decimos "algunos puntos" dado que no seguiremos la detallada trayectoria histórica planteada por el autor, solo resignificaremos y profundizaremos aquellos señalamientos que se vinculan a nuestra lectura de los textos del corpus, sus predecesores y posibles descendencias literarias. Esto implica también repensar la manera en que Mandel lee la historia del crimen en la sociedad burguesa en paralelismo al desarrollo del género.

En nuestro caso, partimos más bien del concepto de género literario como mediación entre el análisis formal del texto individual con la perspectiva de la historia de las formas y de su inserción en lo social/colectivo (Jameson, 1989: 85). Como vimos anteriormente, esta mediación es un elemento ineludible para estudiar la articulación entre las distintas instancias del modo de producción ya que el texto individual se transforma como parte de una dinámica de discursos colectivos. Así, podremos luego proponer otros modos de leer la relación entre literatura e ideología en Argentina, y el lugar que ocupan los textos de nuestro corpus en determinadas etapas históricas, teniendo en cuenta el ideologema del delito como instrumento de análisis.

El libro de Mandel cierra con el fragmento de *Teorías sobre la plusvalía* del que partimos para definir nuestro ideologema. Es decir, la idea del delito como una rama más de la producción material, que promueve el avance de las fuerzas productivas a la vez que rompe la monotonía de la vida burguesa también está orbitando en *Crimen delicioso*. Pero Mandel se queda con lo segundo, para aludir al policial como distracción y satisfacción vicaria individual de la necesidad de violencia colectiva. Para nosotros, lo central es lo primero, por lo tanto, si debemos señalar las articulaciones en la evolución de una forma literaria con la evolución social, el delito es el instrumento que conecta la producción literaria con la formación social en la que esta se desarrolla.

El género literario organiza el modo en que la sociedad se piensa a sí misma desde las matrices de la producción discursiva (Link, 2003: 9). En este sentido, la indagación que sigue está vinculada a la necesidad de entablar un diálogo entre algunos textos canónicos y otros más marginales que participan del género en Argentina, leídos como antecedentes a la narrativa de Juan Carlos Martelli; y algunos textos posteriores que pueden pensarse como continuidad del corpus elegido. No es nuestra intención realizar un recorrido cronológicamente lineal y exhaustivo, puesto que esto excedería los límites de nuestro trabajo, sino señalar algunos relatos y autores que dialogan con nuestra hipótesis de lectura, al modo de un ir y venir por la tradición del policial argentino y reconfigurar allí el lugar central que ocupan las novelas de Juan Carlos Martelli. De modo que los saltos temporales, las ausencias y algunas presencias discutidas devienen un modo de lectura más asociado a la intertextualidad que a una concepción históricamente restricta del género y sus etapas. Parafraseando a Sergio

Pastormerlo decimos que leeremos más bien desde una perspectiva "amplia" las heterodoxias, las desviaciones como constitutivas al núcleo genérico (Scavino, Pastormerlo, y Ponce, 1997: 23)[32].

Los comienzos del género: literatura de bandidos y relatos de enigma

Antes de comenzar este recorrido, quisiéramos subrayar que no configuraremos aquí una comparación cronológica entre las etapas trazadas por Mandel y las del policial en Argentina. Solo señalaremos algunas líneas de lectura que introduce este autor y que pueden percibirse en la construcción del género en nuestras latitudes, al modo de superposiciones, simultaneidades y saltos históricos, aunque sin dejar de tener en cuenta los contextos sociales en que surgen los relatos. Así es que las discontinuidades temporales son intencionales, devienen de la consideración de perspectivas del género que se transforman en supervivencias hasta la actualidad y que en cada etapa histórica dialogan de manera diferencial con las condiciones de su producción y la tradición. También consideramos tendencias que anticipan, saliéndose de las configuraciones hegemónicas, algunos marcos genéricos del futuro. En este sentido, ¿de qué otro modo leeríamos la historia del género en el presente trabajo sino desde las prefiguraciones teóricas que hemos señalado con Fredric Jameson y Walter Benjamin[33]? Si el modo de producción se considera, según el primero, como un cruce entre supervivencias y anticipaciones; y la temporalidad se lee, en los textos del segundo, como discontinuidad, ruptura y rememoración que impulsan posibilidades transformadoras, dichas líneas de lectura deben ponerse a prueba en una reconfiguración de las tradiciones del policial. Además, como ya señalamos, la lectura cronológica de los periodos consecutivos fue ya postulada por Lafforgue y Rivera, entre otros. Lo que evidenciaremos aquí, en todo caso, es cómo conviven esas etapas en algunos textos que dialogan con nuestro corpus.

A diferencia de los críticos que ubican el origen del policial en 1841 (Piglia, 1991: 4)[34] con la publicación de "La carta robada" por Edgar Allan

---

[32] Una concepción restricta del policial leería en la historia del género (Scavino, Pastormerlo, y Ponce, 1997: 27) las continuidades, las repeticiones en sus textos. Una concepción amplia consideraría el género más bien como abstracción apuntando a sus posibilidades (Scavino, Pastormerlo, y Ponce, 1997: 34-35).

[33] Articular el pasado históricamente implica, según el filósofo alemán, apoderarse del recuerdo como una imagen del momento de peligro retomando la versión de los vencidos para que la tradición no se convierta en un instrumento de la clase dominante. El pasado, de esta manera, se lee como imagen que relampaguea en el momento presente, que impulsa a la interrupción permanente del *continuum* de la historia, prescindiendo de la construcción del tiempo como algo absoluto. En este sentido el recuerdo de la versión de los vencidos es un acto revolucionario, un gesto de redención hacia el futuro (Benjamin, 2012).

[34] Mempo Giardinelli menciona algunos otros precursores: Eugène Sue con *Los misterios de París* (1843), Emile Gaboriau con *El caso Lerouge* (1866), y William Wilkie Collins con *La piedra lunar* (1868). Incluso señala los ensayos de Thomas De Quincey en *Del asesinato*

Poe[35], Mandel remonta los antecedentes del género a los relatos de bandidos populares medievales, como Robin Hood. Este tipo de personajes que simboliza la transición entre la edad media y el capitalismo, a medio camino entre el orden moral del campesinado y su rebeldía a la autoridad, contribuye a configurar la identidad del "bandido bueno" en tanto expresión de la revuelta populista contra las formas de tiranía del feudalismo (Mandel, 2011: 40). Durante su desarrollo como clase revolucionaria, la burguesía se identificaría con estos héroes forajidos como representantes de un espacio de rebeldía al orden que quiere derrocar. Sin embargo, la rápida expansión del crimen en las calles durante el siglo XIX y el surgimiento de criminales profesionales en paralelo al ascenso del capitalismo impulsan el desarrollo del género, de la mano de la novela por entregas. Para Mandel, los protagonistas de novelas como *Los miserables* (1862), de Victor Hugo, y de *La comedia humana* (1830-1850), de Honoré de Balzac, son personajes en transición. Aún al margen de la sociedad, estos mantienen un sentido individual de justicia y protección hacia las víctimas de la persecución policíaca y de las clases altas (Mandel, 2011: 46).

Por su parte, en el ya mencionado libro *Asesinos de papel* se ha consignado la llegada del género a la Argentina a fines del Siglo XIX, inaugurado por el relato de Paul Groussac, "La pesquisa" (1887), narración fiel a la tradición folletinesca -aunque pueden registrarse desde 1877 las producciones de Luis V. Varela (Waleis), Carlos Monsalve y Eduardo L. Holmberg- (Lafforgue y Rivera, 1977: 13). Ya a comienzos del siglo XX, la profesionalización de los escritores extiende la influencia del policial, de la misma manera que la incursión en el policial de autores clásicos como Horacio Quiroga y Vicente Rossi. Lafforgue señala que en 1930 se produce un doble fenómeno que contribuye a la formación del género en Argentina: la escritura de relatos policiales por parte de autores canónicos -en publicaciones de quiosco- y la formación de un público lector del policial. Esto confirma, según el autor, el predominio de los relatos clásicos en las décadas del '30 y '40. A partir de allí, las distintas vertientes del género conviven, incluso en la producción de los mismos autores, como es el caso de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt y Rodolfo Walsh, que publican tanto relatos de enigma como otros más inspirados en la novela negra norteamericana[36].

---

considerado como una de las Bellas Artes (1827-1829) que habrían tenido un gran sentido anticipatorio (Giardinelli, 2013: 21-22).

[35] Rodolfo Walsh propone una genealogía que remonta el policial hasta los relatos bíblicos y la épica griega en "Dos mil quinientos años de literatura policial", marcando más bien "funciones" detectivescas y picarescas de los personajes de estos relatos, que no necesariamente implican la presencia de detectives y delincuentes tal como se representan en las ficciones policiales posteriores a Poe (Walsh, 1987).

[36] No nos centramos aquí en la diferenciación entre relatos de enigma y relatos negros, puesto que nuestra concepción de delito atraviesa estas categorías. Podemos mencionar textos en que se distinguen sus características, como el trabajo de Lafforgue y Rivera en *Asesinos de papel* y el ensayo de Piglia "Lo negro del policial" que aparece en el libro de Link *El juego de los cautos*, entre muchos otros. De todos modos, entendemos que el policial negro, o *hard boiled* ha sido más vinculado a una crítica de lo social: "[…] el género policial era una

Sin embargo, podemos decir que ya en 1926 con *El juguete rabioso*, Roberto Arlt inaugura en Argentina el homenaje a la literatura bandoleresca que incorpora decididamente elementos del policial, en coincidencia con lo señalado por Mandel, y pone en el centro de la escena nacional una novela emparentada a la picaresca. El traidor Silvio Astier narra su propia historia de transición desde los bordes de lo social al espacio delictivo, sosteniendo su trayectoria en la admiración hacia el bandido Rocambole. Esto es lo que impulsa las tempranas incursiones delictivas en "El club de los caballeros de la medianoche" -que incluyen el robo a una biblioteca y la falsificación- hasta que la pobreza lo induce a emplearse para patrones de distintos estratos sociales, develando las peores bajezas de las esferas "medias": comerciantes, militares y profesionales. Los primeros son los que reciben el mayor descargo de Silvio:

> Por lo general, los comerciantes son necios astutos, individuos de baja extracción, y que se han enriquecido a fuerza de sacrificios penosísimos, de hurtos que no puede penar la ley, de adulteraciones que nadie descubre o todos toleran.
> El hábito de la mentira arraiga en esta canalla acostumbrada al manejo de grandes o pequeños capitales y ennoblecidos por los créditos que le conceden una patente de honorabilidad y tienen por eso espíritu de militares, es decir, habituados a tutear despectivamente a sus inferiores, así lo hacen con los extraños (…)
> ¡Ah! cómo hieren los gestos despóticos de esos tahúres enriquecidos, que inexorables tras las mirillas del escritorio anotan sus ganancias; cómo crispan en ímpetus asesinos esas jetas innobles (…) (Arlt, 1968: 99-100).
> Sobre este texto, es central la "Introducción" de Piglia, basada en la relación entre ficción, dinero y delito. Para el crítico, el interés por la literatura es uno de los primeros delitos de Astier y el dinero tiene allí un lugar especial porque garantiza el acceso a la lectura, mientras el robo de libros representa más adelante los modos de la apropiación literaria en esta educación sentimental (Piglia, 1993: 14-15).

La falsificación, el robo y la estafa atraviesan la producción de Arlt y marcan la fundación de la heterogénea sociedad criminal de *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). En este caso, el protagonista es Erdosain, empleado de la Administración de la Compañía Azucarera, que día a día acarrea grandes sumas de dinero ajeno mientras vive en la escasez. De allí la aclaración del narrador: "Se vio obligado a robar porque ganaba un mensual exiguo" (Arlt, 1983: 12). Luego de su despido, Erdosain se une como ladrón e inventor a la sociedad secreta presidida por el Rufián Melancólico, el Astrólogo, el Mayor del ejército y el Buscador de Oro; y sostenida con las

---

respuesta muy eficaz hecha por escritores muchos de ellos con mucha conciencia política, como en el caso de Hammett, que era un escritor próximo al partido comunista, afiliado de hecho al partido comunista. Es decir, encontrar ahí una tradición de izquierda que no tenía que ver con el realismo socialista ni con el compromiso a la Sartre ni con la teoría del «reflejo» en el sentido de Lukács sino con una forma que trabaja lo social como enigma" (Piglia, 2001: 177).

ganancias de los prostíbulos. Inspirada en el Ku-Klux-Klan, la sociedad arltiana revela las pretensiones de una utopía que combina actividades criminales con negocios legales:

> No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda… Mi plan es dirigirnos con preferencia los jóvenes bolcheviques, estudiantes y proletarios inteligentes. Además, acogeremos a los que tienen un plan para reformar el universo, a los empleados que aspiran a ser millonarios, a los inventores fallados –no se dé por aludido, Erdosain-, a los cesantes de cualquier cosa, a los que acaban de sufrir un proceso y quedan en la calle sin saber para qué lado mirar (Arlt, 1983: 31).

La obra de Arlt pone en cuestión la hipocresía de una sociedad burguesa donde es necesario mentir para sobrevivir, y donde la estafa y el robo penetran todas las formas de producción social, solo que en algunos estratos no se condenan. De este modo, adelanta cuestiones que aparecen en novelas posteriores, como la idea de las sociedades delictivas que gobiernan países, a la vez que se disputan zonas de comercio ilegal y dominación política, como se representa en *El cabeza* (1977), de Juan Carlos Martelli. Su marca es la búsqueda de un modo de combatir la miseria recogida de la sociedad burguesa, a partir del crimen, el complot y la estafa. Es significativa, en este contexto interpretativo, la siguiente cita que alude al lugar ocupado por los delincuentes en relación a la transformación social: "¿Quiénes van a hacer la revolución social, sino los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te creés que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos?", se pregunta un personaje de *Los siete locos* (Arlt, 1983: 18-19).

Esto se relaciona con las coordenadas internacionales del género en el siglo XIX, que están marcadas por la expansión del crimen y la violencia de las rebeliones, la hostilidad de las clases burguesas hacia la policía -como parte de un aparato estatal que implica un gasto excesivo y que en muchos casos conserva vestigios del autoritarismo feudal- y las leyes del libre mercado que aún parecen suficientes para perpetuar su régimen (Mandel, 2011: 56). Todo esto posibilita, en la esfera del género clásico, el surgimiento del detective privado -único capaz de desentrañar el misterio ante la incompetencia policial-, que da origen al policial de enigma tal como lo conocemos con Poe. De ahí la afirmación de Mandel:

> Las historias policiacas originales, entonces, tenían un carácter altamente formal y bastante alejado del realismo y del naturalismo literario. Es más, no mostraban relación alguna con el crimen como tal. Este último se ofrecía como marco para solucionar el problema, para armar un rompecabezas (Mandel, 2011: 59).

El enigma es el centro de las historias del llamado "policial clásico"[37], antes que el crimen, y este se presenta como una batalla de ingenios donde el detective privado debe triunfar en su superioridad analítica ante el delincuente. De allí que el desciframiento esté esquematizado a tal punto que repite la secuencia de pasos creada por Poe y Arthur Conan Doyle: planteamiento del problema y la solución inicial, periodo de confusión y solución final antes de la explicación que acontece como una ostentación de saber y capacidad analítica por parte del detective. El modelo de racionalidad burguesa alimenta este tipo de relatos, basados en la cosificación de las relaciones, que, según Mandel, sostienen al capitalismo:

> Todas las relaciones humanas en la sociedad burguesa tienden a tornarse cuantificables, medibles, y empíricamente predecibles. Se reducen a sus componentes y se las observa al microscopio (o por medio de la computadora) como si fueran sustancias físicas (…) o bien fenómenos objetivos como la fluctuación de precios (Mandel, 2011: 61).

En la lógica del autor mencionado, la vertiente de enigma se consolida en el período de entreguerras como apoteosis de la mente analítica que implica el triunfo de la lógica burguesa sobre los elementos desestabilizadores, y el restablecimiento de la justicia final gracias a la superioridad intelectual, registrándose de esta manera el avance del positivismo en la ciencia. A pesar de este entusiasmo burgués, el héroe de la literatura policial pertenece a la aristocracia, la revelación en los detectives del policial clásico es un ejercicio deportivo por el que no reciben dinero, al contrario de los de la serie negra, que se profesionalizan para sobrevivir. Mandel explica la actividad de estos detectives "diletantes burgueses" a partir de la dinámica de las clases dominantes, para las cuales ganar dinero es un trabajo de tiempo completo en el capitalismo, por eso el descubrimiento de los enigmas queda en mano de "otros sectores (menores) de la clase" (Mandel, 2011: 79).

En cuanto a la presencia de esta vertiente en la literatura argentina, no podemos dejar de mencionar la publicación, en 1942, de los *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, firmado por Bustos Domeq, texto central para la reescritura del género en Argentina, que abonaría la vertiente del policial de enigma. Aunque tras la forma de la parodia, Borges y Adolfo Bioy Casares sostienen allí la resolución del misterio "a cuarto cerrado", al modo de los detectives clásicos que desentrañan incógnitas sin moverse de sus cómodos salones aristocráticos. El uso y la reescritura de las reglas del policial, en este caso, ponen en escena a un descifrador cuya identidad se centra en el error de su condena, puesto que es víctima de las inexactitudes

[37] Cuando decimos "policial clásico" nos referimos a la vertiente inglesa que privilegia el enigma, y que aparece así designada frecuentemente en la crítica literaria especializada, aunque con esto no queremos decir que los relatos de otras vertientes no puedan adquirir un estatuto canónico o "clásico" en la tradición literaria.

de la ley: Parodi permanece en cautiverio inculpado por un crimen que no cometió.

Si bien es cierto que en estos relatos predomina la concepción del policial como una batalla de ingenios, existen otros elementos que atentan contra una lectura simplemente imitativa de los relatos clásicos. De hecho, el desciframiento es central también en el texto "El jardín de los senderos que se bifurcan" (1941) que Mandel inscribe en la tendencia del *nouveau roman*, e, incluso, en la novela de espionaje (género no ajeno al policial). Esta conclusión puede devenir del análisis lineal de la trama y los personajes –el cuento está protagonizado por un agente secreto y el enigma consiste en el asesinato perpetrado como cuestión de Estado– pero no toma en cuenta que el relato está estructurado en función del desciframiento. El desarrollo del texto se formula alrededor de múltiples dimensiones del tiempo, de las voces narrativas –los indicios del metarrelato desarrollado por uno de los personajes son fundamentales para el desciframiento– y de la identidad de la víctima. Por tanto, lo que se introduce allí es la imposibilidad de un desenlace lineal, puesto que las soluciones del enigma se superponen y la ambigüedad domina el problema intelectual.

En otras producciones de Borges, sin embargo, aparecen otras líneas de lo policial y lo delictivo. Es el caso del cuento "Emma Zunz" (1949), que puede configurarse como una expresión de la amplitud del uso del género en la narrativa del mismo Borges. Contado desde la perspectiva de la criminal femenina en este caso, el cuento se concentra en la venganza de una obrera hacia el patrón de la fábrica donde trabaja, por la muerte de su padre[38]. Algunas cuestiones que aparecen allí anticipadamente, como el crimen que opera a la manera de desagravio individual contra injusticias sociales, la perspectiva enfocada en el delincuente, y la ausencia del detective y de la ley estatal atraviesan la reescritura del policial argentino en varias etapas ulteriores. Este texto puede considerarse, entonces, "anticipatorio" de tendencias posteriores, propias de las condiciones de producción que devienen de las sucesivas dictaduras, y que instalan en el imaginario social la función represiva del aparato policial, respecto del cual ya no se pueden prefigurar sentidos asociados a la justicia.

Son muchos los relatos de género en los que el desciframiento se tipifica en personajes ajenos a la figura policial o en los bordes de esta: periodistas –el Emilio Renzi de Ricardo Piglia–, "comisarios buenos" –Laurenzi en la serie publicada por Rodolfo Walsh entre los 50 y 60 en *Vea y Lea*– que luchan contra un aparato policial corrupto, e incluso ex policías o

---

[38] La falsificación, la astucia y la perspicacia son las estrategias de "dominadas" a las que hace referencia Patricia Rotger en "Pobreza, simulación y excesos: mujeres y delito en cuentos policiales" (Fassi, 2011). En el mencionado cuento de Borges, Emma ofrece en sacrificio su virginidad y utiliza la configuración del estereotipo femenino como víctima para formular una versión "creíble" del crimen ante la justicia estatal (Fassi, 2011: 73). Como parte del corpus analizado, Rotger también aborda los relatos "La nota roja que nunca existió" de Myriam Laurini, en *Variaciones en negro. Relatos policiales hispanoamericanos*; "El beguén", de Angélica Gorodischer, en *Cómo triunfar en la vida* (1998) y "Todo movimiento es cacería" de María Teresa Andruetto en *Todo movimiento es cacería* (2006).

jubilados –Leoni en los relatos de Adolfo Pérez Zelaschi–. En muchas ocasiones, el descubrimiento de la incógnita queda en manos del lector. Los procesos de averiguación también pueden enfocarse en un saber específico[39], como es el caso de *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, donde el enigma de un crimen cometido por un asesino serial en París se narra paralelamente al misterio que comporta la autoría de un dactilograma hallado por uno de los personajes.

Crimen organizado, *thriller* político y espionaje

La llegada del crimen organizado a la escena pos-guerra opera, según Mandel, un cambio de paradigma en los modos de narrar del policial, cuestión que resulta central para pensar nuestro corpus:
Existe un paralelo fascinante entre las leyes que gobiernan la concentración y centralización del capital en general y la lógica de la toma de riendas del crimen sobre el contrabando de licores, la prostitución, el juego de apuestas y su dominio en ciudades como Las Vegas, La Habana y Hong Kong (Mandel, 2011: 86).

Al tiempo que se desarrolla el proceso de monopolización del capital, las grandes sociedades criminales triunfan sobre las pequeñas. Los negocios legales se mezclan con los ilegales y las ganancias pasan de uno a otro ámbito, mientras las reglas del juego de la competencia y la división de territorios y mercados se mantienen, los jefes son depuestos, y nuevas organizaciones disciplinares reemplazan las anteriores. Todo lo dicho produce un desplazamiento de la literatura policíaca "de salón" o de enigma, para dar lugar la novela negra, introducida por Dashiel Hammett y Raymond Chandler. Este último define las coordenadas de la nueva vertiente del género, centrada en la denuncia de la corrupción social, en *El simple arte de matar*:

> El realista de esta rama escribe sobre un mundo en que los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, en que los hoteles y casas de departamentos y célebres restaurantes son de propiedad de hombres que hicieron su dinero regenteando burdeles; en que un astro cinematográfico puede ser el indicador de una pandilla, y que ese hombre simpático que vive dos puertas más allá, en el mismo piso, es el jefe de una banda de quinieleros; un mundo en que un juez con una bodega repleta de bebidas de contrabando puede enviar a la cárcel a un hombre por tener una botella de un litro en el

[39] Este es uno de los elementos que define los desvíos a las normas del policial enunciados por María Lidia Fassi en *Literatura y cultura*, donde afirma que: "*El mecanismo enunciativo de la verdad* se apoya en la competencia específica de quien descubre y polemiza con una verdad instituida como «oficial»" (Fassi, 2011: 46) [Las cursivas son del texto original]. En este punto menciona como ejemplos "Cuento para tahúres", de Walsh, y "La loca y el relato del crimen", de Piglia. También señala allí los desvíos representados por relatos que discuten con los modos estatales de hacer justicia y presentan, al modo de "Emma Zunz", la venganza como mecanismo reparador alternativo.

> bolsillo; en que el intendente de la ciudad puede haber tolerado el asesinato como instrumento para ganar dinero (Chandler, 1970: 204).

Allí los detectives profesionalizados trabajan por dinero, pero siguen cumpliendo la función de héroes honorables que buscan una verdad aún asible al menos en el mundo representado, al igual que el restablecimiento de alguna justicia, aunque sea parcial. Según Chandler, el detective es un solitario que vive entre gente común y que no acepta dinero deshonesto (Chandler, 1970: 205). Mandel destaca que el sesgo ideológico de los textos de este autor ha sido frecuentemente "malentendido", dado que efectivamente sus novelas permiten leer algún tipo de denuncia social, pero esta remitiría apenas a la estructura de poder local (Mandel, 2011: 92). Desde nuestro punto de vista, de cualquier manera, el género negro articula otro modo de acercamiento a lo social, donde el crimen aparece como síntoma de un ordenamiento social a todas luces desigual.

En el policial de enigma, en cambio, el desciframiento estructura el modo de leer lo social, lo cual proporciona un efecto disciplinador de la conciencia. Los textos exhiben la posibilidad de construir una única verdad, la proporcionada por el detective, y esta figura que funciona como "doble" ficcional del lector restablece, gracias a su suficiencia intelectual, un equilibrio alterado por el crimen. Por otra parte, en el policial de enigma la transgresión constituye un evento aislado, perpetrado por un "otro", un enfermo o un monstruo con motivos claramente identificables, que origina un misterio estructurado en torno a la oposición de dos inteligencias abstractas -en la que siempre triunfa el que está del lado de la justicia burguesa-.

En el género negro, en cambio, el delito está en el centro de la escena como parte de redes criminales que abarcan países enteros y, más adelante, con la introducción del espionaje, alcanzan un nivel internacional. Incorporado al resto de las ramas productivas, el delito forma parte de las actividades económicas nacionales e internacionales, sigue las reglas del mercado y la competencia y por lo tanto contribuye a revelar, gracias a la mediación de esta actividad productiva, el funcionamiento del modo de producción en cual se desarrolla. Por otra parte, en las novelas negras, el desciframiento nunca es lineal y lo que se descubre, en todo caso, es la contradicción entre el ajusticiamiento del culpable del crimen individual y la imposibilidad de combatir el delito organizado en su conjunto, entre la definición de una "identidad criminal" o la resignificación de una sociedad "enferma", corrupta e inestable. La evolución de la historia del género profundiza en esta dimensión y termina revelando inclusive la relación de las sociedades criminales con el estado.

La llegada del espionaje y el *thriller* político en el período entreguerras pone en foco los crímenes producidos por agentes de unos Estados contra otros. Este tipo de relato florece, según Mandel, alrededor de los 30 y alcanza la madurez de la mano de John Le Carré pasados los

años 60. La batalla intelectual del policial clásico se transforma en una batalla de recursos, en última instancia, económicos:

> Los super héroes deben alcanzar un más alto nivel con el desarrollo general de la sociedad burguesa: la creciente mecanización, la optimización de la tecnología y las fuerzas productivas, una más amplia diversificación de bienes de consumo, el nacimiento de la sociedad de consumo, la galopante enajenación del individuo y las nuevas e imprevistas dimensiones de dicha enajenación. Claramente, un super espía no puede prevalecer armado exclusivamente con un supercerebro analítico y, a lo largo de la tercera revolución tecnológica, tampoco se espera que lo haga (Mandel, 2011: 133).

El pasaje al crimen organizado se acompaña de la detección organizada y el surgimiento de inspectores pertenecientes a la policía que tienen por detrás todo el aparato estatal. El *thriller* político aporta un escenario más amplio donde son comunes los complots para secuestrar políticos en regímenes dictatoriales y las conspiraciones para organizar golpes militares. La narrativa de Graham Green es un ejemplo de este tipo de textos, y en este sentido, la intriga de espionaje y la política se mezclan al punto en que no se diferencian los límites entre lo legítimo y lo criminal (Mandel, 2011: 134), o más bien, desde nuestra perspectiva, se desnuda el carácter contingente de la ley burguesa. Juan Carlos Martelli, por ejemplo, reconoce la influencia de *El ministerio del miedo* en el prólogo a su novela *Los muros azules*, novela que cruza el policial con el espionaje. Esta narración de Green forma parte de la colección de "El Séptimo círculo", coordinada por Borges y Adolfo Bioy Casares, que surge en 1945 y que tiene una gran importancia en la difusión del género en nuestro país. Aunque en principio se concentra en novelas de enigma, luego la colección introduce autores del género negro como James Hadley Chase, Ross Macdonald y James Cain.

La confluencia que propone Mandel de la novela negra con el *nouveau roman* no es del todo clara, y, como ya señalamos antes, la ubicación de Jorge Luis Borges como representante de esta tendencia es discutible. El cuento "El jardín de los senderos que se bifurcan" - considerado por Mandel como "novela"- se caracteriza, según este autor, por planteamiento de una solución ambigua del misterio (rasgo asociado al espionaje) y el cinismo clásico de los protagonistas, que aparecería también en las novelas de Robbe Grillet. En este sentido, las identidades múltiples y el engaño definen las nuevas coordenadas que apuntan a develar la hipocresía reinante en la sociedad burguesa: "La vida se basa en estándares dobles, y la conciencia queda dividida y en conflicto desde un principio. De ahí el drama individual, basado en la contradicción entre las normas sociales y las necesidades personales" (Mandel, 2011: 139).

Finalmente, la confusión entre las operaciones políticas legítimas y criminales se extiende al ámbito económico, cuando las ganancias producidas por el crimen circulan en las distintas ramas de la producción industrial. Se producen y reproducen las estructuras regionales de poder impuestas por la mafia y el lavado de dinero es la actividad principal que

impulsa los ingresos de capital en los negocios "legales". Los asesinatos no comportan un misterio alrededor de la identidad del criminal, puesto que revelan, en todo caso, los lazos de poder entre las estructuras capitalistas y las criminales. La identidad de los delincuentes individuales no siempre importa, y es resguardada, porque los crímenes se comenten en función de los intereses de la Organización: "El crimen organizado es el capitalismo liberado de las cadenas de la ley penal, pero respetuoso de la mayor parte del código civil, y por supuesto, del comercial" (Mandel, 2011: 204).

Mientras el lavado de dinero es vehiculizado por los bancos, se manifiesta una progresiva simbiosis entre las grandes empresas, el crimen organizado y el Estado, lo cual evidencia la omnipotencia de estos aparatos criminales cada vez más grandes -en Perú, Colombia y Bolivia los narcotraficantes controlan altos niveles militares y políticos-. Mandel atribuye la responsabilidad de esta simbiosis al dinero, afirmando que, si se eliminaran las instituciones de economía mercantil, la confederación entre los Estados y el crimen desaparecería (Mandel, 2011: 224).

Los 60 y 70, el *thriller* político en argentina

El género negro en nuestro país se vincula fuertemente con lo que Mandel llama el "*thriller* político". Esta vertiente en la producción nacional queda afianzada con el relato de Rodolfo Walsh *Operación masacre* (1957)[40] que abre camino a la etapa de la presencia predominante del Estado criminal en la ficción policial y anticipa el uso del género vinculado al *non fiction* que luego desarrolla, a nivel internacional, Truman Capote en *A sangre fría* (1966). En *Operación Masacre*, Walsh narra en clave policial el fracasado levantamiento contra el gobierno de facto de Aramburu en 1956 y los fusilamientos a trabajadores y militantes perpetrados por policías y militares en complicidad con otros sectores del poder en José León Suárez. El que descifra aquí no es el detective privado ni el amateur, y el trayecto de este descubrimiento está sembrado de pistas disciplinadoras y amenazantes. En esta novela testimonial, el que desenmascara los crímenes es el periodista en transgresión, que recolecta las voces de sobrevivientes sin desconocer los riesgos que entraña en este caso el acceso a la verdad.

Con el nombre de "Período Negro", Jorge Lafforgue define la fase del género que alcanzaría su apogeo durante la última dictadura militar (1976-1983), ya que "en nuestro país esa etapa sufrió un corte violento, un tajo oscuro y trágico, negro" (Lafforgue, 2003: 21). Este periodo se afianza en los '60, con la edición de la colección "Serie Negra", coordinada por Ricardo Piglia, donde se difunden textos inéditos en nuestro idioma -con

[40] Esto teniendo en cuenta la valorización de la vertiente del policial "duro" impulsada por las colecciones que, a partir de los '50, privilegian la novela negra (Cobalto, Pandora, Deborah, Punto Negro, Linterna, todas registradas en la "Introducción" de *Asesinos de papel*) y el trabajo de Eduardo Goligorsky como traductor y autor de novelas negras (Lafforgue y Rivera, 1977: 32-33). Sin dudas que posteriormente, la Serie Negra coordinada por Piglia continúa esta tendencia de difusión y afianzamiento de dicha vertiente en el país.

una fuerte impronta de crítica social al capitalismo-. De esta manera, en una Argentina asediada por los crímenes de Estado, la relectura y reescritura del género policial negro apunta a representar la violencia estatal en clave policial, además de ofrecer una forma para expresarla, por medio del modo específico de la construcción de un saber prohibido.

El relato de Walsh adelanta una vertiente que se desarrollará con toda profundidad desde los setenta en adelante, ya que, durante los años 60, la transición impone más bien una mezcla de tendencias. Por ejemplo, Adolfo Pérez Zelaschi gana el Concurso "Vea y Lea" en 1961 con el cuento "Las señales". Este relato presenta la persecución y amenaza mafiosa a Manuel Cerdeiro, dueño de un bar de barrio que ha asesinado a un ladrón "protegiendo" su propiedad. Los hermanos de la víctima juran venganza respondiendo a los códigos del hampa, pero finalmente son ultimados por el Comisario Bazán, que representa el triunfo de la ley burguesa. El desciframiento guiado por el procedimiento narrativo se focaliza en el descubrimiento de la identidad de "el hombre del chambergo", que, sospechado como probable asesino, hacia el final se identifica como el comisario héroe.

En otros relatos de Pérez Zelaschi ("Los crímenes van sin firma", "El caso de la callada muerte"), el policía jubilado Leoni es quien encarna los desciframientos y constituye la fuente de información de un narrador siempre interesado en el recuento de sus casos. A pesar de esto, la figura del expolicía juega con las reglas del género, puesto que muchos de los casos se resuelven por azar, su fuerte es la adivinación o el instinto y no el razonamiento analítico, y más bien se tiende a desconfiar de la inteligencia detectivesca de las novelas policiales clásicas (Pérez Zelaschi, 1988). El efecto de estos desvíos es probablemente verosimilizante, teniendo en cuenta que las condiciones de producción de sus cuentos dificultan la construcción de un "detective" local. El mismo narrador declara: "En verdad, aunque escribo de vez en cuando algunos cuentos policiales, no conozco auténticamente a ningún detective" (Pérez Zelaschi, 1988: 9).

En 1973 se publica *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano, que presenta un Philipe Marlowe avejentado y pobre, inscribiendo esta parodia u homenaje en la línea de los "perdedores" del policial argentino. Estos relatos no son protagonizados por héroes superiores en inteligencia y recursos, que abogan por el triunfo de la ley, sino por personajes atravesados por el fracaso. El matiz heroico de los perdedores al borde de la ley se afinca en su enfrentamiento con aparatos policiales corruptos y criminales que imponen la derrota. De ahí la afirmación de Ana María Amar Sánchez, que estudia esta tendencia en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, concluyendo que los detectives no responden a las reglas de juego porque no saben cómo hacerlo; esta falta de saber es lo que rompe con la figura del investigador clásico que detenta un poder basado en su conocimiento de la verdad (Amar Sánchez, 2000: 65). Además, atraviesa estos relatos una crítica a la justicia burguesa, ya que los personajes "pierden" porque el triunfo implicaría atenerse a la ley, como en

el caso del relato "Zugzwang" de Rodolfo Walsh (publicado en *Vea y Lea* en 1957), y posteriormente del detective Etchenaik en *Manual de perdedores* (1985) de Juan Sasturain.

Juan Carlos Martelli en la escena del *thriller* político

Juan Carlos Martelli fue un prolífico escritor, periodista y psicoanalista argentino, su producción literaria incluye una docena de novelas (algunas de ellas han sido reimpresas), un compendio de poesía editado póstumamente, *La puerta equívoca* (2008), y libros sobre temáticas tan diversas como el psicoanálisis y cocina. Además, tuvo una participación central en los ámbitos del arte y la cultura nacional y latinoamericana, dirigió una *Antología de poesía nueva en la República Argentina* (1961) y varias revistas –entre las cuales destacamos *Adán*, *Cuadernos de Mr. Crusoe* y *La revista de los jueves*, del diario "Clarín"— y fue redactor de la revista peruana *Caretas*.

Entre sus novelas contamos *Gente del sur* (1975), *Persona pálida* (1967), *Getsemaní* (1969), *Los tigres de la memoria* (1973), *El cabeza* (1977), *Los muros azules* (1986), *Debajo de la mesa* (1987) –ganadora de la Faja de Honor de la SADE en 1988-, *La muerte de un hombrecito* (1992) –finalista del premio Planeta en ese año-, *Melgarejo* (1997), *French y Beruti los patoteros de la patria* (2000), *Mariano Moreno: el valor y el miedo* (2001). También tiene una novela inédita, *La muerte queda*, y sus memorias, que aún no han sido publicadas. Además, cuenta con dos libros sobre psicoanálisis, uno en colaboración con Alberto Marcelo Lóizaga, *Psicoanálisis actual* (1987), y *Psicoanálisis ¿qué es eso?* (1988). Gran parte de su narrativa está atravesada por la configuración del delito desde los espacios de la producción social, donde corporaciones delictivas, integradas por personajes marginales ligados al Estado y a sectores empresariales, sostienen la economía nacional y se disputan el control de las zonas de comercio ilegal.

Según los autores de *Asesinos de papel* el año 1973 es clave para el policial argentino (Lafforgue y Rivera, 1977: 42-43), no solo por la publicación de la mencionada parodia de Soriano (*Triste, solitario y final*) sino también por la edición de otras tres novelas: *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig; *El agua en los pulmones*, de Juan Martini y *Los tigres de la memoria* (Lafforgue, 2003: 19-20). Esta novela -última parte de la trilogía que se venía publicando desde los '60 con *Getsemaní* (1969) y *Gente del sur* (1975)- obtiene el premio "Sudamericana-La Opinión", otorgado por un jurado compuesto por Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos y Rodolfo Walsh. *Los tigres de la memoria*, representa una red de conexiones entre la policía, las fuerzas armadas y el narcotráfico, elemento que se profundizará luego de manera central en la narrativa policial de este siglo. Es decir, no necesariamente predice un estado de violencia a concretarse con la dictadura militar de 1976 (Kohan, 2016) sino más bien anticipa una futura vertiente del género que se centra en la simbiosis entre Estado y delito.

La primera parte de la trilogía narra, al modo autobiográfico y con un estilo vanguardista en el uso del lenguaje –desarrollaremos estos rasgos en el análisis del capítulo siguiente-, la participación de un escritor argentino comunista, Cralos, en las rebeliones campesinas de Perú. En *Gente del Sur*, la impronta política es el centro de la acción, aunque desde un espacio que limita con el delito en tanto transgresión. La novela pone en el centro de la historia relatada una revuelta campesina en la que el héroe estará signado por una doble pertenencia contradictoria: familiarmente está asociado a la elite de mayor poder económico y por afinidad política, al sector revolucionario que se rebela contra su terrateniente. *Getsemaní*, más concentrada en la reescritura del policial, presenta las pugnas por el poder de regiones económicas piratas en Cartagena de Indias. En este pasaje de la rebelión al delito hay una construcción de nudos de poder problemáticos y complejos, alrededor de una serie de contradicciones hiladas que confrontan distintos modos de organización de la producción social. La escritura es el punto de anclaje que mantiene la intersección entre ambos mundos, el del delito y la rebelión.

Los tigres de la memoria completa esta trayectoria casi circularmente con un conflictivo retorno del héroe a la guerrilla. En este sentido, la producción literaria está cruzada por la transgresión, dado que el personaje que enuncia la historia es un escritor, un ex revolucionario y un delincuente, es decir, estando inmerso en actividades ilegales construye un punto de vista para narrar estas ficciones delictivas. En *El Cabeza* (1977) -y también en *Los tigres de la memoria*- la historia está trazada por heterogéneas comunidades delictivas que se movilizan para conseguir dinero por medio de actividades comerciales ilegales, y se disputan territorios, poder y liderazgo. Al interior de estas alianzas voluntarias o impuestas, aparecen contradicciones que identificamos como intereses contrapuestos, y que impulsan la traición como modelo de resolución individual de los antagonismos ficcionales.

Luego de los señalamientos de Lafforgue y Rivera sobre el lugar de Martelli en un momento de afianzamiento de la tendencia "dura" (Lafforgue y Rivera, 1977: 43) en el policial argentino, la reciente reedición de esta novela por Letra Sudaca reinaugura el debate sobre la importancia de este texto, con un prólogo de Martín Kohan que destaca lo que la crítica de las últimas décadas ha borrado en la lectura de dicha narración. Mediante un brevísimo pero valioso recorrido por la obra de Martelli, Kohan propone no leer *Los tigres* solo como una novela de anticipación (de lo que será la última dictadura militar), sino más bien teniendo en cuenta la penetración de las condiciones políticas violentas de la época. El autor argentino, en este caso, aboga por la asimilación de este texto "como lo que es: un libro de 1973, y de lo que ya por entonces pasaba" (Kohan, 2016: 11).

Elisa Calabrese aborda la narrativa policial de Martelli en un trabajo incluido en la *Historia crítica de la Literatura Argentina*, de Noé Jitrik. El volumen donde se encuadra este artículo, "La narración gana la partida",

cuenta con una "Introducción" donde Elsa Drucaroff destaca la tendencia jerárquica de la novela en los setenta -a partir de la declaración de Rodolfo Walsh en ese año, que registra la novela como un desafío a cumplir para quien quiera ostentar el título de "escritor"-. El auge de la narrativa novelesca a partir de la segunda mitad de los sesenta puede atribuirse a algunas condiciones que Drucaroff enumera, entre las cuales acentuaremos el "*boom*" de la literatura latinoamericana, así como el desarrollo de una problemática vinculada a lo latinoamericano luego de las dictaduras en estos territorios, los nuevos discursos filosóficos en la academia y un incremento del consumo cultural a la vez que el surgimiento de un mercado que registra la preferencia por la narrativa (Jitrik, 2000: 7-9).

En el estudio de Elisa Calabrese, "Gestos del relato: el enigma, la observación y la evocación", tanto *Los tigres de la memoria* como *El Cabeza* son inscriptas en la serie negra, y vinculadas a una lectura de las relaciones de poder. Según Calabrese -que analiza la construcción del enigma y la evocación como operadores de lectura que atraviesan los relatos negros y la novela-problema desde el relato borgiano "La muerte y la brújula" hasta Walsh- el misterio en los relatos de Martelli se transforma en un interrogante abierto sobre el futuro. Este estaría centrado tanto en el lugar que ocupan las redes de corrupción que involucran sectores dominantes, como en la esperanza puesta en la llamada "Operación roja" y en el fracaso y la traición como elementos constitutivos de una lógica del mundo marginal. Para la autora, esto se presenta como un conflicto en que "se enfrentan dos modos de producción en el corazón del delito: la pequeña empresa nacional y las corporaciones internacionales" (Jitrik, 2000: 83). Más adelante desarrollaremos en nuestra lectura el modo en que las empresas nacionales e internacionales producen ganancias con las mismas lógicas asociadas al capitalismo, en todo caso, la disputa por la hegemonía de las regiones provoca una cadena de alianzas que se vuelcan a lo revolucionario en ambas novelas.

En este sentido, lo primero que recupera Calabrese es la herencia de la narrativa policial negra en la novela de Martelli, que se marca desde el "Prólogo" de la segunda edición de *Los tigres de la memoria* (1997). Allí el autor escribe la propia lectura de la historia, en la que queda evidenciada la relación con esta vertiente del género: "¿Por qué *Los tigres de la memoria*? Porque en la Serie Negra se dice: Ese hombre sabe demasiado. Y lo liquidan" (Martelli, 1997: 10). El delito, la violencia y las disputas por la hegemonía en escenarios políticos y comerciales producen el relato en esta instancia transgresora. Y el género funciona como un operador de lectura privilegiado que permite a un mismo tiempo leer lo social y lo literario en el marco del capitalismo que atraviesa sus modos de producir sentido. No olvidemos que en estas novelas, el delito funciona como una actividad productiva en tanto genera, con el narcotráfico, un movimiento permanente de dinero, actividades ilícitas y personajes que transitan por la ciudad, la selva, las playas marítimas y los ríos, revelando algunas condiciones en que se desarrolla el contrabando como producción económica.

Violencia y hegemonía en *El Cabeza* y *Los tigres de la memoria*

Cuando se narran en clave policial los regímenes dictatoriales, los relatos asumen un giro en torno a la ley y el Estado, sobre el cual se afianzan las transgresiones al género, se problematizan las figuras detectivescas y policiales, se desestructuran los enigmas y la construcción de la verdad se complejiza. Entonces, escritores y críticos se han volcado hacia un indiscutible interrogante: ¿cómo "habla" el género de la dictadura? En este caso, y atendiendo a las nociones teóricas que hemos definido para este trabajo, este problema se desplaza al plano de los modos de producción en conflicto, amenazados por rebeliones, y recorridos por variados estados de violencia que configuran el funcionamiento de la rama del delito productivo. Los personajes principales se debaten siempre en una tensión entre lo individual y lo social o comunitario, en tanto pertenecen a comunidades delictivas que tienen códigos morales y comerciales diversos y participan de objetivos colectivos que son antagónicos a los individuales. La lucha por la hegemonía económica y territorial penetra en medio de estos intereses y allí surge la traición, que es la mediación entre una expresión individual de la jerarquía social y el rechazo a los códigos comunitarios o asociativos.

Los indicios que conducen la historia pueden reconstruirse en función de dos elementos centrales, primero, porque parten de figuras criminales y luego, dado que desde allí se inscriben en modos de subversión revolucionaria del orden estatal: la guerrilla en *El Cabeza*, y la organización armada en *Los tigres de la memoria*. El delincuente es una figura doble porque, por un lado, participa de las relaciones dominantes (produce ganancias y se alía a empresarios y policías) aunque no termina de identificarse con estos intereses, que son traicionados constantemente; y por otro, no deja de amenazar al poder mediante todos los modos posibles de la deslealtad (el complot, el engaño, el perjurio, la falsificación). De esta manera se desarrollan una serie de antinomias individuales que delimitan contradicciones entre formaciones sociales coexistentes en el desarrollo de esta rama de producción que es el delito. Las ediciones más recientes de ambos relatos dan cuenta de las lecturas fuertemente vinculadas a esta semantización de las huellas de disputas violentas y hegemónicas en el mundo criminal. Tal es el caso del ya mencionado "Prólogo" que escribe Martín Kohan a la reciente edición de *Los tigres de la memoria* (2016), donde se destaca que la narrativa de Martelli otorga densidad a la violencia atinente a las dinámicas políticas y a las configuraciones de poder. Nueve años antes (1997)[41], Lafforgue y Rivera comentan y coordinan la última edición de *El*

[41] El mismo año se reedita *Los tigres de la memoria* en Corregidor (la edición original de este texto es de Sudamericana y data del año 1973), con un "Prólogo" del autor que la reedición de Letra Sudaca omite. Decidimos trabajar, para el análisis, con las ediciones de ambas novelas por Corregidor.

Cabeza en la colección "Variaciones en rojo" de Colihue y allí destacan que el poder, el dinero y la destrucción son los elementos que signan las búsquedas del personaje movido por la violencia. De esto se desprenden al menos dos conclusiones inmediatas: primero, que la violencia es el modo que caracteriza las prácticas de bandas delictivas que dominan el desarrollo económico de vastas regiones territoriales y sociales. En segundo lugar, es la herramienta que construye el poder económico y político, que configura la manera en que este es resistido mediante la subversión e incluso la forma en las ganancias de ciertos sectores de la sociedad civil son "protegidas" gracias al terror de Estado.

Ahora bien, nuestro problema no es la representación de las dictaduras, sino la construcción de una perspectiva materialista para el abordaje del género "negro" o policial. En este sentido, aludir a la violencia como operador de lectura implica tener en cuenta la relación con los discursos ideológicos y las producciones culturales, es decir, con el género en primera instancia, y, en segundo lugar, con las dinámicas de lo extratextual en estos relatos. La violencia y la hegemonía se entienden desde esta perspectiva en relación con los modos de producción de una época histórica determinada y sus contradicciones, en diálogo con las formulaciones de Benjamin y Gramsci que antes presentamos. Las dinámicas de coerción y consenso que constituyen el Estado se ven alteradas en épocas de crisis, podríamos decir, con Benjamin, en tiempos de creciente "violencia revolucionaria" que inspira, en otro sentido que el delito, al cuestionamiento del orden establecido.

Pero esto se complejiza si pensamos que el ejercicio de la violencia combina en nuestras novelas lo estatal con lo paraestatal. Perry Anderson llama la atención sobre ciertas circunstancias de las condiciones de producción del texto de Gramsci que pueden servir para pensar nuestro objeto de estudio –mencionamos esto no para generar un escenario histórico comparativo sino simplemente para dar cuenta de las complejidades del concepto de hegemonía–:

> Es posible que una de las razones por las que Gramsci tuvo dificultad en aislar esta asimetría [de las funciones consensual y coercitiva del poder] fuera el que Italia hubiese presenciado en 1920-1922 la aparición excepcional de pandillas militares organizadas por los fascistas, las cuales operaban libremente al margen del propio aparato del estado. El monopolio estructural de la violencia del estado capitalista era pues, en cierta medida, enmascarado por coyunturales operaciones comando (el término de Gramsci) dentro de la sociedad civil (Anderson, 1991: 57) [Los agregados entre corchetes son nuestros].

El núcleo de la violencia registrada en *Los tigres de la memoria* está constituido por los grupos parapoliciales –que cuando esta novela es editada ya cuentan con una historia relacionada al poder hegemónico de un Estado democrático–. Estos son representados por el personaje de Serafín, que exige a los dueños del restaurante el uso del depósito, junto con tres

jóvenes que suscitarán una de las escenas más violentas de la novela, y dos hombres que desatan las torturas del final en el relato. De esta manera, están ubicados estratégicamente en la estructura narrativa de la novela, al comienzo, en el centro del conflicto y en su resolución; y sus apariciones se van alternando con la abrumadora participación de la policía y las fuerzas armadas. La particularidad significativa de estos personajes en nuestro relato policial apunta a su construcción como portadores "no oficiales" de un poder habilitado por los representantes de la ley del estado. Encarnan la violencia "contrarrevolucionaria" y se constituyen en el cruce entre el sector dominante de la sociedad civil y las instituciones estatales que los avalan.

También en *El Cabeza*, la traición y violencia en el ámbito delictivo están presentes desde el comienzo. La referencia a la desaparición de personas y el genocidio –una de las pocas que encontramos en esta novela editada en 1977– se da en el contexto de descripción del poderío delictivo de El Vasco. Los Ford Falcon en los que El Cabeza va a castigar las traiciones es otra, y por supuesto, la Operación Roja es un indicio de la violencia en el campo de la rebelión política. Sin embargo, en esta novela el eje de la violencia es la disputa por la hegemonía económica entre bandas, nuevamente, sostenidas por distintos sectores del Estado y algunos monopolios mercantiles de la sociedad civil. La primera parte de la novela se va armando de a pares: El Cabeza y El Vasco disputan el poder de las zonas productivas (también el Francés, con quien se logra una asociación efímera). Mientras, El Cabeza y El Tano están unidos por una amistad en quiebre por las decisiones arbitrarias del primero. Es decir, estos pares estarán en constante movimiento e incluidos en comunidades signadas por fugaces intereses comunes, que indefectiblemente concluyen con una traición. Aunque los objetivos de El Francés y su organización se cruzan contra los de El Vasco, ambos disputan el poder de El Cabeza, que ambiciona –utópicamente, al igual que Cralos– una potestad local en el Noreste, y la "paz". El Tano representa un peligro emergente, y la amenaza permanente de la traición.

Los mandatos económicos atraviesan a los personajes a lo largo de toda la novela, como ya dijimos, la división de los bandos está fundada en las relaciones con los grupos monopólicos que sostienen la economía nacional e internacional. En este circuito, El Cabeza es un poderoso, pero ostenta un dominio marginal, signado por una utopía de la "pequeña patria": poseer un territorio con sus propias reglas y relaciones de producción. Esta utopía es la primera gran contradicción en la novela y queda evidenciada allí como imposibilidad, penetrada por los intereses de otras facciones hegemónicas. El castigo a El Vasco por su perjurio es el cese de la producción -rutas y locales son destruidos, cada vez más gente reclutada en la traición, más terrenos recuperados por el Cabeza-, el resultado es la improductividad, la pérdida de dinero, pero también la pérdida de tierras y asociados.

Lo que se plantea, entonces, es otro juego además del contrabando y el poder económico, el de la hegemonía consistente en el dominio de

facciones territoriales e ideológicas, que nos lleva hacia el costado político de esta historia. De a poco va delineándose el lugar que El Cabeza ocupa desde los márgenes de la legalidad en el modo de producción y de gobierno, y la relación que El Vasco sostiene con los sectores políticos dominantes. El señorío de este personaje se subordina a los sectores hegemónicos de la economía: empresarios, poderosos, ricos y dueños de grandes territorios de comercio, negocios y medios de comunicación. En medio, están los intereses de otras corporaciones, y los peligros de las utopías como la de El Cabeza, cuyo anhelo de libertad se configura en un trayecto ascendente: desde la lucha por el poder económico hacia la utopía revolucionaria del final, la Operación Roja. Al igual que en *Los tigres de la memoria*, también en *El Cabeza* la respuesta al poder que todo lo invade es la rebelión.

Las huellas de la violencia estatal se replican también al interior estas organizaciones delictivas. Si tenemos en cuenta que nuestra historia está temporalmente ubicada en el año 1962, correspondiente al golpe de estado a Arturo Frondizi (y es editada por primera vez en 1977, un año después del comienzo de la última dictadura argentina), podemos percibir por qué el mecanismo del terror en el Estado no se alude directamente sino proyectado al interior de las organizaciones delictivas, atravesadas por los complots y los secretos. El Cabeza echará mano de torturas y asesinatos para restablecer el equilibrio grupal luego de la traición y retomar la operación en conjunto, aunque la tensión no desaparece, el peligro de la "multitraicionalidad" sigue signando la comunidad delictiva.

A su vez, esta situación enfrenta a El Cabeza, creador y delincuente, con su lado más resistido, su costado "policial": "Sentí que había hecho teatro, como en el final de las novelas policiales de mierda, las clásicas, cuando el detective señala al malo" (Martelli, 1977: 149). La estrategia de tortura y humillación que aplica Cralos contra los traidores derrotados de su organización no es solo una alegoría al terror del Estado, del que se evitaría hablar directamente por la censura. Es el modo en que estos personajes transitan el camino hacia alianzas más peligrosas y cada vez más ligadas a la violencia de un Estado criminal. Es decir, estos delincuentes están en los bordes, en connivencia con el poder primero, y luego en coalición con la dimensión subversiva de la historia. Los pactos y contrapactos con el poder se celebran y se rompen todo el tiempo en las novelas, como indicios de una ambigüedad del lenguaje y de los intereses delictivos.

A su vez, toda producción delictiva se plantea en el ámbito local y a la vez se expande hacia lo mundial, en una permanente relación entre federalismo –representado por las provincias del norte del país y su comercio con Buenos Aires–, latinoamericanismo –El Cabeza recorre y posee rutas en territorios vecinos como Brasil, Bolivia, Uruguay– e internacionalismo –los capitales monopólicos de Estados Unidos y Francia–. Esto es, no solo el país, ni siquiera una región, está dominada por la producción de ganancias ilegales, sino que hay toda una organización de la producción que trasciende lo nacional hacia el fin político que se

internacionaliza a medida que avanzamos en la novela –y aquí la herencia arltiana se revaloriza en la concreción de lo imaginado por las comunidades de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*-. Las bandas delictivas en esta instancia representan códigos opuestos, las grandes organizaciones monopolistas extranjeras están presididas por jefes fríos y empresariales, que tratan a los otros como empleados, mientras El Cabeza se divierte en la calidez de su territorio, encontrando en cada afrenta una aventura y desarrollando sociedades basadas en la lógica de la amistad (Martelli, 1977: 81-82).

Las alianzas se rompen y se reorganizan todo el tiempo en la novela, individual y colectivamente, más allá del carácter antagónico de los métodos asociativos. El personaje de Florence es un ejemplo de esto, romperá con los franceses para quedarse con El Cabeza, de la misma manera que antes ha roto con la organización de El Vasco para trabajar con El Francés, y hacia el final, abandona a El Cabeza y se queda con El Tano. Los indicios de la traición de este último se multiplican en el relato, el "segundo" del jefe confiesa varias veces que estaba a punto de huir cuando se fragua la alianza con El Francés. Hay un juego de simulaciones respecto a los códigos honorables de este grupo delictivo, que autoconstruye su normativa ética en función de la identidad de El Cabeza como jefe, y que luego la traiciona.

En *Los tigres de la memoria* el delito como rama de la producción es en última instancia lo que sitúa en la superficie el conflicto político de un poder en peligro, de un Estado democrático en crisis, asediado por la hegemonía de los grupos que dominarán el país en los próximos años mediante el genocidio. Cralos produce el relato de estas condiciones, es decir produce literatura, pone en funcionamiento los mecanismos de la escritura y engendra la narración policial que leemos, escrita por un personaje que es a la vez un delincuente y un perseguido. La escritura existe a condición de que haya delito, puesto que todas las novelas que tienen a Cralos como protagonista lo ligan a actividades delictivas y transgresoras. En este sentido, si no hay delito no hay escritura, no hay representación que no sea la representación de lo transgresor y de lo ilegal, Cralos no se constituye en enunciador siendo un criminal retirado, tampoco solamente un marginado. Por eso decimos que el género proporciona un lugar privilegiado para pensar la literatura, además de la escritura de esta novela en particular, censurada por el poder político.

En el centro de la actividad delictiva aparece la disputa entre los sectores dominantes de la sociedad civil y una organización revolucionaria armada. La función "conservadora" de la violencia choca con una función transgresora, que quiere destruir para crear sobre otras bases que discuten la posibilidad de dominación. Cralos ha sido un violento en contra de las condiciones de producción y reproducción de las relaciones sociales, y por tanto, un delincuente ubicado fuera del derecho, fuera de la violencia oficial. Y se ha retirado hacia el espacio utópico de la paz en medio de un país en llamas, hasta allí lo siguió el conflicto político, para devolverle su lugar en la ficción. La delincuencia se unifica a la actividad revolucionaria

para retomar el sentido transgresor y productor, creador de literatura, pero también de un posible nuevo orden social.

El final de la novela es el regreso del delincuente a la función revolucionaria, pues el depósito donde antes se organizaba el comercio de drogas esconde ahora el mayor símbolo de la violencia contra el estado y el derecho, las armas para las actividades militantes de sus hijos. Así, la escritura desde los márgenes toma la forma de una novela policial en que el delito productivo termina ligándose al futuro y a la actividad político-revolucionaria. La ficción es delictiva en todos los aspectos posibles en esta instancia, y está sin dudas ligada a la lectura de lo que viene. Si para Ricardo Piglia la ficción trabaja con el futuro (Piglia, 2001: 14)[42], con la utopía, es decir con la revolución (Piglia, 2001: 94), *Los tigres de la memoria* puede leerse como un texto profético, sin olvidar el modo en que da cuenta de la dimensión de su tiempo, y en que anticipa los problemas de las simbiosis entre el Estado y el delito en las sociedades actuales.

Los '80 y '90, democracia y negocios criminales

También en 1977 se publica *El cerco*, de Juan Martini, que narra el enigmático secuestro del hijo de un poderoso empresario en medio de un ambiente de creciente extrañamiento, persecución y paranoia. En esta novela, ya se adelantan algunos rasgos que predominarán en el policial de la década siguiente. Habiendo sido concebida en 1975 durante el pleno apogeo de la Triple A, se lee ya el clima represivo que instala un Estado policial en proceso de fortalecimiento[43]. En más de un sentido, y teniendo en cuenta la idea de temporalidad que antes señalamos, registraremos a continuación el carácter anticipatorio de esta novela. Es decir, lo que *El cerco* prevé es más bien una tendencia que dominará la segunda etapa del policial *hard-boiled* con la introducción, de modo cada vez más medular, de la alianza hegemónica entre Estado, crimen organizado y sectores empresariales en democracia. Stein, el empresario que protagoniza *El cerco* es, según Feinmann: "un hombre que pertenece al Poder, a alguna de las formas de Poder establecido: el económico, el social-político o el estatal. Puede que sea un hombre del Estado o un poderoso financista que apoya al Estado desde afuera" (Feinmann, 1991: 146). La sola contemplación de estas posibilidades como paralelas en esta cita y el consecuente borramiento de los límites entre una y otra es sintomático de la tendencia de la que

[42] También lo señala Miguel Vedda en la "Introducción" a los *Escritos sobre literatura* de Karl Marx y Friedrich Engels (Colihue): «A la vez que memoria sobre el pasado, la literatura es anticipación del futuro, por eso señala adecuadamente Prawer que, para Marx, «la 'medida' o 'proporción' inherente al arte es, al mismo tiempo, un presagio y una promesa del estado no alienado que podemos esperar en un futuro mejor y más justo»" (Marx y Engels, 2003: 32).

[43] Esto teniendo en cuenta que, según José Pablo Feinman, más allá de la "autonomía" de los grupos de tareas, la presencia de José López Rega en el gobierno es el signo inconfundible de la participación del Estado en dicha represión (Feinmann, 1991: 145).

hablamos en el policial "duro": la representación en el delito de la simbiosis entre el estado y los poderes económicos privados.

Por su parte, en 1979 se publica la novela de José Pablo Feinmann *Últimos días de la víctima*, cuya trama se centra en el recorrido de un asesino a sueldo que no logra matar a su víctima. Mientras, el lector descubre el contexto dictatorial como fondo del crimen, ya que el eje de la novela es el estado de paranoia y vigilancia de la voz narrativa. La figura que ordena el crimen es "un hombre importante, soberbio, con negocios turbios y no pocos enemigos" (Feinmann, 2006: 11). La víctima aparente es Rodolfo Külpe, que encarna una figura ya clásica del policial negro, la del hombre que sabe demasiado y debe ser eliminado (Feinmann, 2006: 15). En lugar del detective privado es el asesino contratado por el poder económico el que narra el proceso de averiguación de verdad, hasta descubrirse víctima de Külpe, que es el verdadero verdugo. El homicida es el que representa aquí otra clase de cinismo que difiere del característico del género, cuando se define como un instrumento, elegido por quien merece ganar ante una víctima que "algo habrá hecho" (Feinmann, 2006: 54).

Mandel enfatiza que mientras el crimen su vuelve más organizado en el capitalismo avanzado, el asesinato se hace más anónimo, más ajeno a la identidad (Mandel, 2011: 204). Nosotros agregamos que en épocas de plena disputa acerca de la figura de los desaparecidos esto se exacerba hasta llegar a los límites de la confusión entre la víctima y el victimario, tal como lo presenta Feinmann en esta novela. El personaje de Peña, empleado que hace contacto entre "el patrón" y el asesino, explica la dinámica del asesinato por encargo de la siguiente manera:

> -Mire, hasta una vez le pregunté al patrón. Por qué lo llaman siempre a ese Mendizábal, le pregunté. ¿Sabe qué me contestó? Que lo llamaba a usted porque usted es un arma anónima. Así dijo, anónima… "En cambio, si vos reventás a alguien, me dijo, todos saben que te mandé yo" (Feinmann, 2006: 45).

La novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial*, publicada en 1980, también representa el clima de paranoia, persecución y pesquisa desesperada de Emilio Renzi[44] ante la sustracción de su tío, Marcelo Maggi. Este personaje ocupará el lugar de descifrador, en tiempos en que investigar

---

[44] Renzi tiene una larga vida literaria que atraviesa toda la producción de Piglia –por ejemplo, aparece en *Blanco nocturno* (2010), "La loca y el relato del crimen" (*Nombre falso*) y *Plata quemada* (1997)–. Es un "detective" amateur, que desde su saber específico –determinado por la profesión de periodismo y el conocimiento en materias como la lingüística, la filosofía y la literatura–- sigue las pistas de todo tipo de delitos. Por ejemplo, el de la prostituta Larry en "La loca y el relato del crimen", cuyo culpable descubre analizando el paranoico discurso de una mendiga loca, aunque luego el editor del diario en el que trabaja no le permite publicarlo porque el develamiento perjudicaría a las altas esferas policiales. En *Plata quemada*, Renzi es el único que puede ver el matiz heroico de la resistencia de una banda de ladrones ante el brutal ataque policial en un departamento de Montevideo. La escena de la quema del dinero robado por parte de los delincuentes, cuando ya se perciben derrotados, es el centro de esta novela, y se presenta allí como un gesto anarquista contra el símbolo del capitalismo.

una desaparición en Argentina es igual a develar toda una red de crímenes de Estado, aunque finalmente nada de esto se descubre en la novela. En todo caso, lo que se configura en las largas charlas de Renzi con los amigos de Maggi son las coordenadas político-filosóficas de un conjunto de series literarias. Los debates incluyen temáticas de lo más diversas, como el nazismo, su relación con lo kafkiano, la lectura de la contigüidad histórica entre Arlt y Borges y la centralidad del lenguaje en la transformación social. Todo abona una red de solidaridad y amistad en torno a la figura del ausente, que se resignifica en cada alusión teórica, como una suerte de paranoia interpretativa de la historia, la filosofía y la literatura.

Para leer los diálogos posibles con las novelas de Martelli, consideraremos la tradición abierta tempranamente por la mencionada novela de Juan Carlos Martini, *El cerco*, en una línea de lectura que se enfoca no ya en la representación enigmática del ambiente paranoico, sino más bien de la simbiosis entre Estado, delito y monopolios económicos. En la novela de Feinmann *Ni el tiro del final* (1981) esto aparece más centralmente a partir del personaje de Alejandro Salas, representante de una clase dirigente en emergencia que se apoya, sin complejos democráticos, en el poder dictatorial:

> -Observe Ismael, -continuó-, que lo que aquí faltan no son ideas sino hombres. Ideas sobran, y en todo caso, no hacen más que embarullarlo todo más de lo que está. En cambio, en la Argentina, desde el 80 que no existe una generación lúcida y organizada. Una verdadera clase dirigente, me comprende, una elite política. Eso falta, y eso necesita el país. Mientras no se resuelva semejante problema, es absurdo hablar de democratización. La democracia, para la mayoría de nuestros políticos, sigue siendo sinónimo de populismo. Y Dios nos libre del populismo (Feinmann, 1981: 121).

Esta historia, que se desarrolla en 1978 –en plena dictadura militar bajo el llamado "Proceso de Reorganización Nacional" (1976-1983) al mando del genocida Jorge Videla–, es protagonizada y narrada en parte por el traicionado Ismael, un músico que trabaja en locales nocturnos de las playas de Mar del Plata y que es reprendido y amenazado constantemente por los revulsivos discursos que emite antes de salir a escena. El núcleo delictivo que va por detrás de la historia de traiciones y complots privados (entre Susy e Ismael para chantajear a Alejandro Salas y entre Alejandro y Susy contra Ismael) es la asociación entre dinero y poder para el tráfico de drogas. Esto aparece al final en la voz de Fernando, el amigo de Ismael y detective venido a menos –cuestión que se pone en juego permanentemente en el relato por la descripción de su modo de vestir y las dinámicas de búsqueda de dinero–, quien idea el primer chantaje:

> –Salas -dice- nuestro honesto arquitecto, marido ejemplar, brillante hombre de negocios, o si querés: ese hijo de puta que te piantó la mina Ismael, es el más grande pasador de falopa de la provincia de Buenos Aires. Y me quedé corto: también se extiende por el interior y alcanza –de esto no tengo

> pruebas, pero estoy casi seguro– varios países de nuestra querida América unida o dominada. Es, se puede decir, un continentalista de la droga (Feinmann, 1981: 250).

Casado con la millonaria heredera de intimidante apellido, "Achával Junco", el emprendedor arquitecto sostiene el enorme negocio ilegal durante la dictadura. Y el socio de Salas en el narcotráfico resulta ser Anselmi, el dueño del *Douglas*, donde actúan Ismael y su mujer, Susy. El personaje femenino resignifica en algún modo la figura *femme fatale* del policial negro. La rubia, con un denso pasado de maltrato y acoso paterno, es la cantante y pareja de un músico infortunado, que destaca su falta de talento en cada ocasión frente a cualquier tipo de público, pero se transforma en una "vengadora" que traiciona a Ismael por dinero. Dobles apellidos, adinerados y manipuladores líderes empresariales que manejan el mercado de las drogas y los boliches en ciudades turísticas son las coordenadas de una hegemonía económica que se sostiene a través de las complicidades políticas. En medio de todo, una vez más, aparece la escritura: la historia del músico es también la de un misógino escritor fracasado -que cifra el metarrelato del torturador y manipulador "primo Matías" en la novela- esperando la aprobación de un editor-mecenas.

Redes criminales, revolución social y transgresión narrativa en las novelas de Martelli

La muerte de un hombrecito (1992) es la novela de Martelli que más profundamente revela los vínculos entre dictaduras en retirada y empresarios y políticos de la democracia inminente, razón por la cual, la retomaremos antes de dar cuenta del lugar de *Los muros azules* (1986) -publicada anteriormente- en la producción de su tiempo. En *La muerte de un hombrecito*, el presidente de una bodega atraído por el submundo del delito es la voz que estructura la ficción sobre la ambigüedad, poniendo en jaque la confianza del lector en la omnipotencia de la figura narrativa. Las organizaciones delictivas que sustentan los negocios legales e ilegales nacionales durante el desmoronamiento de la última dictadura configuran las coordenadas de un policial atravesado por la traición.

La matriz narrativa de la novela martelliana es una negociación imposible y opera desde que el personaje-catalizador de la obra, "el hombrecito" que entrega al narrador un sobre con información sobre torturas y asesinatos perpetrados durante la dictadura saliente. Este acto representa una ruptura a las convenciones morales del "respetable" hombre de negocios, perseguido por las intervenciones de los espectros prostibularios en su lugar de trabajo. La fascinación por lo abyecto y lo prohibido operan desde los primeros momentos relatados en la novela de modo desestabilizador. De manera alegórica, la presencia del hombrecito nocturno a la luz del día, o de la oscuridad dictatorial en el regreso de la democracia, supone para este sector empresarial que representa la voz

narrativa, al menos dos cosas, una amenaza y una tentación: "El monstruo siempre está afuera, esperando. Sin la aquiescencia de la víctima no puede entrar" (Martelli, 1992: 19).

La insignificancia de su tamaño es el punto de partida de la paradoja que invierte todos los sentidos en la historia, donde el aparentemente derrotado, envejecido y mal gestado compañero de andanzas nocturnas es uno de los más poderosos monopolistas del país. El sobre con información representa una gran suma de dinero, que va ascendiendo (de cien mil a setecientos mil dólares) conforme avanza la trama. Este es un primer signo del poder que se esconde tras la negociación tan riesgosa como indispensable, que se sustenta en una trama social aún incomprensible, aunque palpable, para el empresario. Es decir que todo aquello que destacamos en los relatos policiales de Piglia en relación a las dinámicas sociales del dinero y la regulación de la información emerge también en esta novela. Por su parte, *La muerte de un hombrecito* está estructurada en base a la imposibilidad de construir una verdad monódica, mediante el procedimiento del develamiento del carácter ficcional de todo relato, y de las estrategias que sustentan el engaño literario. De esto se deriva la metarreflexión sobre la actividad literaria, como producción ficcional que gira en torno al poder de la invención y que, al igual que el dinero, funciona como un operador de ilusiones, ya que la literatura convierte en real lo que no lo es. Y de la falsificación, la estafa y la traición al delito hay una mínima distancia que inscribe los modos de funcionamiento de lo social, pero también de la literatura: préstamos, citas apócrifas, plagio y engaño ponen al escritor al lado de la figura del ladrón (Piglia, 2001: 15 y 68). Solo que, en la novela de Martelli, el escritor-ladrón no esconde las estrategias discursivas, las revela, el texto está plagado de huellas alusivas a la violencia, pero también de confesiones en torno a los modos de narrar y las "mentiras" que estos implican. Mencionamos a continuación algunos ejemplos que analizaremos en el capítulo correspondiente a esta novela, pero que sirven de ilustración a lo que estamos señalando aquí:

-Al cambiar de primera a tercera persona, o de narrador-personaje a un narrador focalizado en el empresario, y de narración ulterior a simultánea:

> El día siguiente tuvo la brutal inconsistencia de un sueño, pero aún hoy me duele. Prefiero, por eso, contarlo en tiempo presente, como si fuera de otro. Lastima menos.
> El hombre se levanta tarde (Martelli, 1992: 23).
>
> O "No quiero recordar en detalle una conversación que aún hoy me avergüenza (…) Prefiero que otro la resuma" (Martelli, 1992: 94). Y viceversa, al pasar al narrador-personaje "No puedo, a esta altura, describir mis acciones como si fueran de otro" (Martelli, 1992: 73).

-Al presentar la duda sobre la información otorgada, o develar las "mentiras" que yacen tras las estrategias discursivas:

> El relato responde con bastante exactitud en primera y en tercera persona, a lo que ocurrió y a lo que yo iba sintiendo antes del inevitable encuentro con Daille. Pero, ¿por qué decir que Crespo me había presentado a Daille? ¿Por qué llamarlo el Obeso? ¿Por qué afirmar que lo conocía poco? Ahora, que es inútil, sigo tratando de borrar pistas o de inventar otro, de inventarme en otro. Si Daille es diferente, tal vez yo también pueda serlo. Si Daille es aborrecible, tal vez yo pueda aparecer como un hombre amable. Así mentimos. (Martelli, 1992: 44).

-Al narrar distintas "versiones" de un mismo hecho, dejando la verdad en el lugar de lo inasequible:

> Seguramente sucedió esto último que acabo de consignar. ¿No se parece más a la verdad que las otras historias? Mi memoria es poco confiable. Seguramente yo había preferido que pasara lo otro. Esas trampas de la fantasía. Está bien, me avergüenzo, discrimino y me incrimino: pasó lo que pasó y ninguno de nosotros lo olvidará ni lo sabrá jamás. (Martelli, 1992: 114).

-Al "interpretar" los propios modos elegidos del lenguaje: "Me resulta ridículo escribirlo así. Pero era la imagen que trataba de mantener" (Martelli, 1992: 195). Daille aparece en esta reseña como un padre que, a la muerte de los míos, me concede una relativa independencia. Se transparentan en mis palabras una desdichada admiración por él. Es cierta. (Martelli, 1992: 57). Todas estas transgresiones que leemos en la organización discursiva configuran también el espacio de la producción delictiva en el género.

En *Los muros azules*, en cambio, la organización de la enunciación está apoyada en un cruce de géneros, entre el policial y el espionaje. Esta obra dialoga, por el clima de complots y secretos internacionales, con la herencia borgeana de "El jardín de los senderos que se bifurcan", y con *Plan de evasión* (1945), de Bioy Casares, que, desde este punto de vista, podrían considerarse sus antecedentes. Asimismo, podemos trazar una importante relación con su contemporánea, *A sus plantas rendido un león*, de Osvaldo Soriano. La novela de Soriano se publica en el mismo año que la de Martelli e introduce el espionaje a partir de la relación con los paradigmas revolucionarios más importantes del siglo XX. La historia tiene lugar durante la guerra de Malvinas, y se narra a dos voces, la de un falso[45]

[45] Martín Kohan discurre sobre la narrativa de la guerra de Malvinas en *El país de la guerra* (2014). Allí aborda la novela de Soriano, entre otras, haciendo hincapié en la construcción de la farsa, en relación al ataque del falso cónsul argentino a la embajada inglesa por motivos ajenos a la guerra. Allí lo que importa es la puesta en cuestión del "soporte ideológico" de la guerra, barriendo con la certeza también de la configuración identitaria nacional: "Su premisa, aunque sea tácita, es que no se dará de lleno en el cuestionamiento de la guerra de Malvinas si no se afectan también los fundamentos de valor de la identidad nacional y las posibilidades narrativas de una épica guerrera" (Kohan, 2014: 278).

embajador argentino en la región africana de Bongwutsi y la de Lauri, otro argentino que pide asilo en Zurich durante la última dictadura. A partir de un encuentro con este último en Suiza se presenta al personaje de Michel Quomo, excomandante "fundador del primer Estado marxista-leninista en África" (Soriano, 2014: 31). El revolucionario africano vive de inventar historias para todos aquellos que busquen asilo político y dice estar rearmando, de este modo, la red de contactos y dinero para reintentar una toma del poder en Bongwutsi, aunque esta vez sin aceptar consejos ajenos. "La otra vez confié en los rusos y me equivoqué" (Soriano, 2014: 40), confiesa el comandante aludiendo al comportamiento errático del estalinismo respecto a los levantamientos revolucionarios en el mundo.

Bertoldi, el cónsul argentino en Bongwutsi que no puede cobrar su salario debido la enemistad con los ingleses, se ve implicado en los planes revolucionarios de Quomo. Además, refugia a un irlandés complotado con el revolucionario africano, quien le ofrece grandes cantidades de moneda espuria. Dinero falso, discursos delirantes y cuatro personajes que reviven la ilusión de una rebelión internacional imposible, mientras viajan en tren por la selva africana junto con una multitud de gorilas, configuran el tono paródico de esta novela. De este modo se va armando una trama de subversión desde distintas puntas del mundo, a la manera de una conspiración internacional que tiene como destino el territorio africano de ficción. El eje es una alianza contra el enemigo común: el imperialismo personificado por los ingleses durante la guerra malvinense (y su aliado ideológico, el Emperador de Bongwutsi). La verdad develada tiene la forma de una evidencia no solo social, sino histórica: "No se puede ganar allá si no ganamos acá, Bertoldi" (Soriano, 2014: 69), dice el revolucionario irlandés al cónsul argentino, refiriéndose a la Guerra de Malvinas en el primer caso, y a la revolución socialista en la localidad africana en el segundo.

Los muros azules, por su parte, con un tono menos paródico que la novela de Soriano y mucho más apoyado en la interdiscursividad con la teoría marxista, desnuda el tejido de redes de comercio ilegal internacional centrado en las Antillas, donde se activa una rebelión independentista con elementos socialistas. Todos los procedimientos discursivos y constantes señaladas en las otras obras de Martelli se conjugan allí para configurar una novela tan vasta como compleja. Una vez más, el delito como rama de la producción social es el instrumento mediador que nos permite leer las contradicciones en los modos de producción, donde conviven formas antiguas con elementos anticipatorios que se ponen en tensión en la rebelión cruzada por la configuración internacional del delito[46].

---

[46] También el policial cubano que se desarrolla principalmente después del triunfo de la Revolución (Acosta 1986, pág. 130) reelabora el motivo criminal en un contexto revolucionario, y hasta se orienta hacia el espionaje, como la novela de Martelli. En este sentido, De Rosso destaca: "La misma «ideologización» se verifica en lo que se dio en llamar, en Cuba, la «literatura policial revolucionaria». En la voz de sus defensores esta modalidad narrativa transformaría un objeto individualista e idealista en un instrumento para la lucha de

Al igual que en *Los últimos días de la víctima*, la dinámica de espía-espiado repliega la narración hasta el punto de lo indescifrable. El narrador es Martin D'Abadie (en distintas etapas designado como Martin Meyer o Martin Legros según la identidad que corresponda a cada misión[47]), un heredero de las familias más tradicionales de la zona antillana que, transformado en espía europeo ha "olvidado" su tradición y el saber de *quimboisieur* (poseedor del conocimiento "mágico" nativo) en las sociedades originarias de la región. La recuperación de estos saberes se narra como medio necesario para ponerse al frente de una rebelión nacional con importantes posibilidades expansivas. Pero la motivación para oponerse a la tríada de poder (Pierre Gaspard, Pedro de Alcántara y Peter Gaspire) que sostiene la organización económica y política de isla es individual. Esta se desprende del asesinato de la mujer de Meyer perpetrado por la dictadura argentina en asociación con las organizaciones internacionales que sostienen el capitalismo desarrollado en base al complot, la violencia, y el comercio de drogas y armas. Una anticipación de todo el relato se lee en la "Primera Parte" de la novela, donde la voz de una mendiga narra en clave delirante los detalles la organización social antillana que será derrocada más adelante por D'Abadie[48]. En última instancia, el espionaje se configura al final de esta sección en el contexto de la violencia y la tortura, conectándose diferencialmente al paradigma de las dictaduras latinoamericanas de modo alegórico:

> Puede destruirse una personalidad sin violar los derechos humanos. La sangrienta brutalidad que vi en América del Sur es patológica, intimidatoria a nivel social y a la larga, peligrosa, reversible, bestializa y cubre de sangre hasta el último de los indiferentes (Martelli, 1986: 144).

En las líneas de lectura que estamos desarrollando, la exhibición de los procedimientos para construir la enunciación es uno de los rasgos más importantes de esta etapa del policial argentino, como ya señalamos con *La muerte de un hombrecito*. Esto también surge en *Los muros azules*, la historia que se narra está entre la verdad y la ficción, entre la tragedia y la parodia, entre la crónica y la novela policial y exhibe todas estas estrategias en la superficie

---

clases. En efecto, críticos como José Fernández Pequeño o Leonardo Acosta ven en novelas como *Enigma para un domingo* (1971), de Ignacio Cárdenas Acuña, *No es tiempo de ceremonias* (1975), de Rodolfo Pérez Valero, un amable entretenimiento que también educa a los lectores" (De Rosso, 2012). Si bien nos distanciamos de esta concepción de "entretenimiento educativo", reforzamos la afirmación sobre el uso de las normas del género para dar cuenta no solo de la trama social del capitalismo, sino también, de los modos de producción en subversión y las discontinuidades temporales que producen las revoluciones sociales.

[47] Estas diferencias en la designación del personaje que narra, y la pérdida de un conjunto de memorias identitarias relacionada a su función de espía recuerda a la novela de Graham Greene *El ministerio del tiempo*, aludida en el Prólogo de *Los muros azules*.

[48] Este rasgo de la narración recuerda a "La loca y el relato del crimen" (1975), relato pigliano en el cual el discurso enigmático y abigarrado de la mendiga es central para que Renzi logre descifrar el crimen de la prostituta Larry.

del texto: "Paso de pronto de la Esencia a la Crónica. De la misma forma, dejo constancia de que, si me deslizo de la primera a la tercera persona, es porque me veo desde afuera. Otro, siempre es yo" (Martelli, 1986: 273).

De esta forma, todas las reglas del género se subvierten mediante el uso de modos narrativos transfiguradores, que quiebran uno de sus ejes: el enigma o la búsqueda de la verdad. En *La muerte de un hombrecito* esto se produce por introducción de la ambigüedad narrativa y la mentira ficcionalizada como procedimiento de construcción del relato, mientras el narrador se debate entre el desciframiento del terror dictatorial y la complicidad con sus poderosos socios económicos. En *Los muros azules*, la búsqueda de la verdad atraviesa la mezcla con otras matrices discursivas, como el espionaje o el relato de lo mágico-inexplicable, expresada por un narrador-personaje que se rebela contra las organizaciones delictivas internacionales que dominan el Estado local antillano, mientras recupera una memoria originaria. Lo que caracteriza esta etapa, en todo caso, es la innovación desde las técnicas de construcción discursiva para dar cuenta, de un modo no lineal, de la simbiosis entre el Estado, lo privado y el delito, afincada en la ambigüedad enunciativa.

Continuidad y dispersión del relato policial

Entrando ya en el siglo XXI, los relatos policiales argentinos tienden a condensar todas las posibilidades que recorrimos durante los apartados anteriores: personifican búsquedas de saberes que son políticos y sociales en personajes que no son detectives, o arraigan la función descifradora en inspectores e investigadores que se distancian de la corrupción y el terror policial, e incluso abarcan una mayor complejidad cuando colocan a los criminales como víctimas de los abusos policiales o de una estructura social delictiva, cuando son narrados desde el punto de vista del delincuente. La novela-problema de matriz inglesa se reinventa, en otros contextos intelectuales y escenificando roles tradicionales del género, podemos mencionar aquí a Guillermo Martínez como uno de sus más importantes cultores con *Crímenes imperceptibles*, ganadora del premio "Planeta" en 2003, y la continuación de la saga, recientemente publicada, *Los crímenes de Alicia* (2019).

Pero lo que más nos interesa para marcar una continuidad con nuestras lecturas de las novelas de Martelli, es la tendencia que sigue trabajando el delito como rama de la producción, incluso en relación a las posibilidades revolucionarias en los modos de producción. Y efectivamente la conspiración y el thriller político continúan delimitando los textos más importantes a la vuelta de este siglo. Cristina Feijóo gana también el premio "Planeta" en el 2006 con la novela *La casa operativa*, que narra una operación de vigilancia de las FAR durante 1972 para el asesinato de un general del Ejército. La historia es reconstruida en la voz de Manuel, hijo de una de las militantes que, treinta años después, recobra el testimonio de Dardo, compañero de su madre.

Por su parte, Ernesto Mallo devuelve al escenario de la literatura argentina los comisarios "honestos" con la figura del Perro Lascano que protagoniza una nueva trilogía detectivesca cuyo último episodio se ha publicado recientemente. Lascano aún trabaja para la policía en 1979, cuando se desarrolla la historia de *La aguja en el pajar* (2006). El investigador se topa con un cadáver en el Riachuelo que exhibe los signos de la represión, y por su insistencia en la búsqueda de la verdad es expulsado de la policía y perseguido violentamente hasta el final de la novela. Vuelve al ruedo con el fin de la dictadura en *Delincuente argentino* (2007), para investigar a Giribaldi, el Mayor del ejército que se le opone en la primera parte de la saga, y develar la conexión de la policía con el narcotráfico:

> *Había una disputa por la jefatura entre Los Apóstoles y Turcheli o, mejor dicho, entre dos formas de entender la Federal como negocio […] Los Apóstoles son un grupo de oficiales jóvenes que están metidos con algunos funcionarios en el negocio de la falopa. […] A Turcheli no le gustaba eso porque decía que atrás de la droga venía mucha violencia y que los narcos no respetan a nada ni nadie. Bueno, Turcheli les ganó de mano la jefatura, pero los tipos lo liquidaron en su despacho y lo disfrazaron de infarto. No me extrañaría que liquidación haya contado con la bendición de algún figurón. Ahora el capo de Los Apóstoles está sentado en su sillón. Yo no me voy a quedar a pelear con ellos* (Mallo, 2007: 172) [Cursiva del texto].

Al final de la novela el Perro se autoexilia en Brasil, asqueado de la corrupción y la violencia, y declarando haberse dado cuenta de que no puede cambiar el mundo. Esta trilogía basta como botón de muestra de una generación de escritores que vuelven a hacer funcionar la figura del detective "honesto" en sagas policiales[49]. Estas figuras trabajan desde los márgenes para revelar su imposibilidad de actuar contra lo más sucio de la producción en el capitalismo, develando la simbiosis señalada por Mandel entre estado, sociedades criminales y empresarios, aún en el regreso de la democracia:

> El Plan Austral es, en el fondo, lo mismo, una repetición de la era de la plata dulce. Liberados del terror del Estado, los consumidores están de fiesta, los funcionarios se rasgan las vestiduras hablando de democracia y la mayoría dice que nunca se enteró de las atrocidades cometidas por los militares… Los capitanes de las empresas financieras, mientras acumulan intereses, roen sin descanso las patas del sillón de Rivadavia donde, a caballo de su imagen de campeón de la democracia, duerme Alfonsín (Mallo, 2007: 67).

---

[49] Entre estas podemos mencionar las sagas dos autores cordobeses. Esteban Llamosas es el creador de los detectives Lespada y Cherkavsky –presentes en las novelas *La conspiración de los catorce* (2008) y *La milicia del diablo* (2014), entre otras-, y Fernando López es el responsable de la serie de Philip Lecoq que ya cuenta con seis episodios publicados –mencionamos solo dos a modo de ejemplo: *Todo y nada es la verdad* (2015), *La ciudad de los deshechos* (2017)-.

Mención aparte merece la novela de Martín Kohan *Museo de la Revolución* (2006)[50], que está estructurada alrededor del develamiento de los crímenes dictatoriales en un cruce temporal entre la última dictadura militar argentina, los años noventa y las revoluciones rusas (1905-1917). En 1975, Rubén Tesare, el militante de una organización de izquierda, lee sus escritos sobre la revolución mientras viaja a un pueblo cordobés a entregar un bolso cuyo contenido desconocemos. En 1995, un editor argentino motivado más por la curiosidad que por el interés comercial se deja seducir por la historia del desaparecido Tesare y por su narradora, Norma Rossi –quien ha accedido a los cuadernos del militante siendo cómplice de su secuestro–, en un viaje de negocios en territorio mexicano, mientras vuelve una y otra vez a la casa de León Trotsky. El armado de voces complejiza el relato, al igual que la revolución, que pareciera replicarse de manera superpuesta en todos los tiempos. La lectura se multiplica obsesivamente, creando un efecto de un sentido de permanencia fragmentaria.

Quizás lo central en esta novela es el modo en que se revisa la revolución en pleno apogeo de un neoliberalismo que parece haber probado el fracaso de las perspectivas transformadoras de lo social. Si bien las reflexiones de Tesare nunca giran en torno a los problemas clásicos del marxismo, como el modo de producción, las clases sociales, la abolición del estado, estos puntos aparecen en los textos que retoma el militante y constituyen la base del método científico que sostiene las ideas de tiempo desarrolladas. El *Manifiesto comunista* (1848), *El Estado y la revolución* (1917), *Lecciones de octubre* (1924), *La revolución traicionada* (1937), todos esos textos tienen algo en común, giran en torno a una conceptualización de las revoluciones obreras, comenzando por la Comuna de París en el primero y el análisis de la emergencia y transformación de la Revolución Rusa en los últimos. Así, la novela exime al lector de la visión ortodoxa del marxismo, concentrándose en una filosofía de los tiempos y la construcción de una tradición materialista sobre las posibilidades de rebelión social. El género policial configura la matriz descifradora en *Museo de la Revolución* y estructura el cruce discursivo entre las teorías del movimiento histórico y el develamiento de lo social, al igual que en la novela de Martelli *Los muros azules*, que también exhibe, aunque de un modo distinto, la intertextualidad con los textos marxistas.

Por su parte, la novela *La lucha continúa* (2002)[51], de Juan Sasturain, encuentra a un Etchenaik envejecido y asociado al ex arquero Pirovano, víctima de las mafias deportistas que le seccionaron un dedo. Pero su poder descifrador radica justamente en la conexión de ese muñón a Subjuntivo,

---

[50] Analizamos algunas dimensiones de esta novela en un trabajo publicado en 2017 en la revista *Estudios*, del Centro de Investigaciones Avanzadas, denominado "Martín Kohan y la metaliteratura de la revolución", disponible online en https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/17927 .

[51] Esta novela se publica por entregas en 1995, pero es reescrita para la edición completa de 2002: "Así, esta última versión resultante de *La lucha continúa* ha crecido ostensiblemente en capítulos, desvíos y aclaraciones sin modificar ostensiblemente la sensación de atropellamiento" (Sasturain, 2010: 11).

una computadora que organiza el discurso desde la ambigüedad de un lenguaje donde predomina dicho tiempo verbal. Mientras recorren un Buenos Aires subterráneo plagado de organizaciones mafiosas que referencian casos de corrupción de la etapa menemista (atraviesan gimnasios y comercios que funcionan como tapaderas del negocio de drogas y compra ilegal de armas), se acentúa el cruce del policial con la ciencia ficción y el fantástico.

La colección "Negro Absoluto", dirigida por Sasturain, exhibe importantes títulos de una vertiente del género negro que muestra la mezcla con elementos de otras matrices discursivas. Es el caso de las novelas de Leonardo Oyola[52], que relatan la disputa entre La Víbora Blanca, cartómaga de los barrios bajos y La Marabunta, esposa de un poderoso funcionario estatal con conexiones empresarias y criminales. La coexistencia conflictiva de los mundos fantásticos y del terror con las transgresiones propias del policial en estas novelas es vehiculizada por la perspectiva enunciativa de la serie compuesta por *Santería* (2008) y *Sacrificio* (2010). Fátima Sánchez es la narradora de las novelas de Oyola que puede ver el futuro, y que enuncia la historia social de un desplazamiento de la villa Puerto Apache para la creación de Puerto Madero. Se evidencia así el funcionamiento caótico de un modo de producción que, paralelamente al bienestar económico de algunos sectores, produce excesos de miseria y destrucción (Eagleton, 2011: 28).

El pasado de las trayectorias dobles de Fátima (la Víbora Blanca) y su enemiga, Lucía Fernández (La Marabunta) es el signo de un futuro social devastador. El origen de la primera está marcado la posible falla "moral" de la madre. La comunidad brasilera de la villa El Jabuti excluye a la niña "blanca" del barrio, y el padre accede porque cree haber sido engañado. Mientras, la historia del ascenso social de Lucía como prostituta VIP configura toda la serie de transgresiones sobre las que se funda el pecado de la avaricia, tal como es presentado por la narradora. Fátima emerge a la vida en un basurero rodeada de lombrices albinas, y/o gracias a la intervención de la Ña Chiquita. Lucía lo hace por la asociación con poderosos corruptos de todas las esferas sociales, desde militares hasta intendentes vinculados a organizaciones delictivas que son el signo del funcionamiento de la sociedad en torno a las actividades ilegales. Enunciada por la Marabunta, aparece la dimensión biológica de lo monstruoso[53] en el axioma de la especie: los reptiles albinos se caracterizan por un fuerte instinto de

---

[52] La novela más conocida de este autor es *Kryptonita* (2009), que presenta una asociación delictiva integrada por superhéroes de los bajos, y que fue llevada al cine en 2015. En 2016 se estrenó en *Space* la serie que lleva el nombre de su protagonista, *Nafta Súper*, y que continúa la historia de estos delincuentes a poco menos de un año de los sucesos narrados en *Kryptonita*. Oyola hace estallar las normas del policial negro con la arltiana novela *Siete y el tigre harapiento* (2005), ambientada en la Buenos Aires arrabalera de finales del siglo XIX, y con la recientemente reeditada *Chamamé* (2007).

[53] Aludimos a la figura del monstruo, según la definición de Michel Foucault, en referencia a su complejidad jurídico-biológica (Foucault, 2000: 61) y moral (Foucault, 2000: 80-81).

supervivencia. La ambigüedad domina el desarrollo delictivo en estos textos habitados por monstruos, zombies, policías "buenos" y heroicos delincuentes. En la misma colección, María Inés Krimer crea una detective judía, Ruth Epelbaum, que investiga la desaparición de una mujer de la comunidad, mientras descubre los vínculos con redes de prostitución internacional y tráfico de mujeres en complicidad con funcionarios estatales. La primera novela de la serie es *Sangre kosher* (2010), seguida por *Siliconas express* (2013) y *Sangre fashion* (2015). Emparentadas con la ficción arltiana, las narraciones de Krimer presentan un universo donde los rufianes masculinos aún no gobiernan países, pero sí definen las relaciones políticas y el lugar subalterno de lo femenino a partir de las ganancias obtenidas con la prostitución, la trata, el negocio de la estética y los talleres textiles.

El papel de las mujeres en el relato policial crece ligado a la figura de las vengadoras individuales, como en *Beya. Le viste la cara a dios*, la *nouvelle* de Gabriela Cabezón Cámara. El relato fue publicado en 2011 como parte de la Colección "Bichos. Cuentos infantiles para adultos" y reeditado en 2013 como novela gráfica por Eterna Cadencia. Allí, una víctima de la trata refiere la historia de los nuevos modos de tortura en democracia y retoma la larga tradición de las mujeres "vengadoras" en el policial argentino –a la mejor manera del cuento "Emma Zunz", de Borges–. *Beya* devela la relación del negocio de la prostitución con las actividades económicas del país, ya que curas, funcionarios, jueces y policías son clientes y cómplices del macró. Las relaciones sociales están preñadas de violencia y la rebelión individual personificada por la prostituta torturada resulta insignificante ante las grandes redes de corrupción, trata y delito. Sin embargo, el texto abre con las consignas: "Aparición con vida de todas las mujeres y nenas desaparecidas en manos de las redes de prostitución. Juicio y castigo a los culpables" (Cabezón Cámara, 2011: 6). Queda planteada la perspectiva de este reciente paradigma de policiales que abordan, a partir de la voz y representación de las figuras femeninas, la relación entre estado y violencia, capitalismo y criminalidad, que probablemente tiene mucho más que decir sobre las nuevas formas de subversión social. Posiblemente este sea el centro de las transformaciones que vendrán en el género literario que nos ocupa.

Finalmente, para cerrar este apartado, podríamos retomar el libro de Mandel, que cierra con la hipótesis del regreso de los criminales como héroes populares al policial, retomando de modo circular la tradición iniciada con la literatura bandoleresca. Los delincuentes de la última etapa registrada por el autor rechazan los valores sociales predominantes e imponen la idealización de la venganza privada, pero no aparecen como precursores de la violencia rebelde de una clase en ascenso, sino más bien como pequeño-burgueses en contra de la decadencia burguesa, que reflejan la impotencia social de su clase. Ciertamente, no podemos señalar que la literatura "refleja" alguna evolución hacia el socialismo, como pretende Mandel, pero sí permea el modo en que la sociedad se representa a sí

misma en el movimiento del desarrollo histórico. Lo cierto es que el género se mueve, cambia, adapta sus reglas y las transgrede constantemente, para evidenciar la verdadera naturaleza de las relaciones sociales:

> En el arte, hablando en general, se expresa la necesidad del hombre de encontrar armonía y plenitud en la existencia, es decir, justamente aquellos bienes de los que lo priva la sociedad de clases. Por eso es que la creación auténtica alberga una protesta contra la realidad, consciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista. Cada nueva corriente en el arte comienza por la indignación. El poder de la sociedad burguesa se expresó durante largos períodos históricos en el hecho de que, mediante la combinación de presión y estímulo, de boicot y elogios, se mostraba capaz de disciplinar y asimilar cada movimiento "rebelde" en el arte y elevarlo al nivel de "reconocimiento" oficial (Trotsky, 2015: 845).

Las transformaciones en la historia del policial imponen las coordenadas de la lectura del delito como rama de la producción social, y las antiguas tendencias conviven con novísimos aspectos del género tanto en textos paródicos como en la literatura seria. Como ejemplo del primer caso podemos mencionar la novela *La serie negra* (2015), de Washington Cucurto, que exacerba el efecto paródico hasta destruir todo resquicio de las normas del género mediante el humor. En cuanto al segundo caso, la novela de Germán Maggiori, *Entre hombres* (editada por primera vez en 2001 y reeditada en 2013) plantea una trágica sucesión de crímenes en los que la corrupción y la droga penetran todos los estratos sociales, desde un grupo de amigos de barrio hasta una banda de delincuentes comunes, pasando por importantes representantes del poder político. La simbiosis estado-delincuencia organizada-grandes corporaciones retoma un carácter de reflexión sobre la vida y el futuro en una sociedad miserable hasta la médula. La vertiente del espionaje también se reinventa en función de la corrupción, las historias de búsqueda identitaria y la violencia estatal. Por ejemplo, en *La novela verdadera* (2016), de Javier Chiabrando, un escritor emprende la búsqueda de su pasado a través de la figura de un padre perdido, mientras descubre toda la trama de negocios ilegales sostenidos por el nazismo en Argentina y en el mundo. Tal como lo hemos demostrado en este recorrido, todas las tendencias del policial pueden convivir, de la misma manera que en el modo de producción coexisten elementos de formaciones sociales antiguas con rasgos contemporáneos y anticipaciones del futuro. Esto produce el choque que Jameson llama "revolución cultural", como resultado último de su análisis hermenéutico guiado por el desciframiento de las contradicciones permeadas en el ideologema. En nuestro caso, el delito es el ideologema que tiende a evidenciar estos antagonismos sociales y convivencias conflictivas. Así, por medio de las transformaciones registradas en novelas y cuentos policiales argentinos, hemos recorrido el modo en que el policial imagina una sociedad criminal, vívida y brutalmente representada en las ficciones delictivas: "¿quizá porque la sociedad burguesa es, cuando se ha dicho y hecho todo, una sociedad criminal?" (Mandel, 2011: 255).



Limpio. Carbonilla, tinta china, vela, acrílico sobre papel

Capítulo III: Contradicciones, traición y subversión temporal en *Los tigres de la memoria* y *El Cabeza*

Las organizaciones delictivas y la contradicción

Como mencionamos anteriormente, en *Los tigres de la memoria* se desarrolla un gran movimiento comercial condensado en el narcotráfico y dirigido por los sectores militares y policiales que oscilan entre la represión y la pérdida del poder, mientras un padre y unos hijos construyen una memoria de la revolución hacia el futuro. En *El Cabeza*, en cambio, hay dos relatos, el primero es el relato del poder, gira en torno al conflicto entre dos grupos que ostentan supremacía de distintas regiones de contrabando, y está motivado por el robo del dinero proveniente de la venta de un paquete de heroína. El segundo, el de la esperanza revolucionaria y de la utopía, donde la disputa está fuertemente vinculada a la política y a las contradicciones impulsadas por las fuerzas productivas y las condiciones de dominación. Este relato se centra en la venta de armas para una supuesta "Operación Roja", y el horizonte nunca alcanzado por el líder de la organización es el retiro.

Como ya destacamos, en los textos de Juan Carlos Martelli la trasgresión aparece en la forma de "delito organizado". Es decir, la actividad delictiva es impulsada por comunidades criminales para producir dinero de manera ilegal mediante variados movimientos comerciales, de circulación de mercancías o modos de intercambio. Dichas colectividades están relacionadas a los grupos económicos que sostienen la producción nacional e internacional y conforman redes de solidaridad y/o rivalidad limitada a efímeros lazos de amistad o intereses, siempre atravesadas por la traición. Esto implica que no se toma al delito a la manera de la novela-problema, como un enigma, ni como en las tradicionales novelas negras, al modo de un crimen con un motivo arraigado en el análisis de lo social (Piglia, 2003: 78), sino como una organización con el fin de producir ganancias por fuera de los canales legales de circulación. Y en algunos casos, esta formación aparece vinculada a la disposición de la producción mundial.

Recuperamos brevemente el análisis de Oscar Masotta -quien estudió con Martelli y exhibe una filiación similar respecto al psicoanálisis- sobre a las sociedades arltianas, integradas por personajes de los más diversos tipos que tienen como fin conseguir dinero de manera ilegal. El dinero es el único lazo que unifica las colectividades anarco-delictivas prefiguradas en las ficciones de Roberto Arlt, en estas *comunidades imposibles* aparece el reverso de la moral dominante. Son contra-sociedades donde se gesta el complot y la estafa y son, por tanto, la imagen invertida de la sociedad "respetable", moral y legalmente modelada por la ideología

dominante. Los personajes de Arlt cometen crímenes sin manifestar ninguna culpa, porque los culpables son más bien quienes violentan sus lugares sociales, colocándolos en un lugar de "derrotados". De modo que esta sociedad de "verdugos escalonados" se resuelve mediante la traición a partir de una jerarquía de males, cada escalón social es verdugo del que le sigue (Masotta, 1982: 46): "El mal entonces, no es más que la verdad de clase, y el momento del anarquismo al revés es la exteriorización de las repugnancias incrustadas en su sensibilidad profunda" (Masotta, 1982: 74). Estas sociedades son ascendientes directas de las comunidades martellianas, que llevan hasta las últimas consecuencias cada una de las contradicciones de intereses que se plantean, y operan mediante el engaño y la traición hasta hacer dudar de que algo pueda existir por fuera de estos modos de configuración de las relaciones.

Sobre *El Cabeza*, dijimos arriba que la novela articula un "relato del poder", o de la lucha por la hegemonía, porque entendemos que lo que se desnuda es el funcionamiento oculto del dominio económico y social, las redes secretas que se tienden entre el delito y la organización de la producción nacional e internacional. Esta reflexión es deudora de los modos de lectura de Ricardo Piglia, para quien la sociedad es una trama de relatos dominada por la conspiración, de manera que las maquinaciones y los mecanismos solapados de construcción del poder constituyen el "relato verdadero" que va por debajo (Piglia, 2001: 36). El complot configura un núcleo de relación que focaliza dos cuestiones importantes en función a las novelas y a la historicidad en que se insertan. La primera es el mecanismo del secreto, de lo cifrado; la segunda, la unidad que concentra la fuerza de los vencidos.

La traición es la que impulsa el delirio del complot, la superabundancia de la unión faccionaria en *El Cabeza*. Así, las sospechas por un paquete perdido -doscientos cincuenta mil dólares resultantes de la venta de drogas- plantean la primera contradicción que solo el nivel productivo de este relato podrá resolver, los personajes son contrabandistas, y están enfrentados por el robo de sus ganancias. Todas las alianzas en la novela se fundan en intereses comunes efímeros, y por tanto, son inmensamente frágiles y están atravesadas permanentemente por una "multitraicionalidad". Definimos esta dinámica propia de las novelas martellianas como traiciones simultáneas y sucesivas que se superponen dando como resultado un confuso y arbitrario juego de trampas y engaños. A la manera de caudillos criminales, los contrabandistas defienden y gobiernan rutas ocultas y congregaciones delictivas para comerciar mercadería de manera ilegal -ganado, granos, productos-. Pero también manejan mercancías de circulación restringida -drogas y armas-, de hecho, el conflicto inicial será por las primeras y en la próxima etapa estarán en el centro de la historia las segundas.

En *Los tigres de la memoria*, los alrededores del restaurante de la playa se convierten en un centro de distribución narco, sostenido por el accionar de grupos parapoliciales. El depósito que se usa para guardar las drogas es

asaltado una y otra vez y paralelamente se despliegan las irrupciones a la memoria del personaje de Cralos. Ante la expansión de las redes de corrupción y violencia en el refugio de los personajes, Cralos decide abordar juegos cruentos con los invasores. Mientras, su compañero, el desmejorado Don Antonio, se guarece en la locura sumando una ausencia más al final del relato, representada por un cuerpo vacío y dañado que es un elocuente testimonio de la tortura sufrida. Así se va conformando la médula de esta novela, donde el delito obligado en complicidad con un Estado se vuelve delito contra el Estado y la traición se unifica a la lucha revolucionaria. La acción persecutoria de los cuerpos policiales y militares contra Cralos en pos de lograr una asociación económica se proyecta en la respuesta violenta de este contra el poder.

Para reforzar la idea de movimiento diacrónico y la importancia de las relaciones históricas y cambiantes en el modo de producción, la contradicción como instrumento de análisis tiene un lugar fundamental en nuestro análisis. Esta es constitutiva de las formaciones sociales y opera a su vez como principio de destrucción, ya que es la discordancia entre relaciones de producción y fuerzas productivas lo que promueve el movimiento histórico. Para Karl Marx, el único camino en la historia para destruir o transformar las contradicciones del modo de producción es el desarrollo de esas mismas contradicciones (Marx, 2013: 594)[54]. Y desde el punto de vista de Jameson, el análisis de la contradicción en lo social es parte de la interpretación sistematizada en los estudios literarios. Lo que en el horizonte analítico del texto es un ideologema, que expresa antinomias conceptuales, se transforma, mediante la interpretación, en una contradicción en el nivel del texto histórico y social (Jameson, 1989: 94).

De allí que tomemos a la contradicción como parte de un movimiento hermenéutico que va desde del texto a lo social. En "Las antinomias de la posmodernidad", Jameson diferencia a las contradicciones de las antinomias estableciendo que para las primeras se podría encontrar

[54] Para que esta concepción no se lea de modo mecanicista, debemos aclarar que extraemos la referencia de la Sección Cuarta de *El capital*, denominada "La producción del plusvalor relativo". Dicho segmento alude a la legislación fabril en la gran industria, explicitando la base revolucionaria de esta. La gran industria, en este contexto, revelaría los secretos vigentes en el proceso de producción del artesanado, que anteriormente permanecían como enigmas separando unas de otras las ramas de producción. La tecnología es definida en dicha sección como ciencia que descubre las formas del proceso social de producción y las convierte en unos pocos modos fundamentales del movimiento, que subsumen a todos los procesos de actividades productivas. De allí que la base técnica de la gran industria se defina como revolucionaria en contraposición a los anteriores modos de producción "conservadores" (Marx, 2013: 592). Sin embargo, esto se contradice con el desarrollo de la división del trabajo que petrifica ciertas actividades y desestabiliza la situación vital del obrero en sus condiciones de empleo: "Tampoco cabe alguna duda de que la forma *capitalista* de producción y las correspondientes condiciones económicas a las que están sometidos los obreros, se hallan en contradicción diametral con tales fermentos revolucionarios y con la meta de los mismos, la abolición de la vieja división del trabajo" (Marx, 2013: 594) [El subrayado es del texto original]. De modo que la afirmación de que selo mediante el desarrollo de las contradicciones pueden estas transformarse tiene origen en el marco del argumento aquí brevemente expuesto.

una resolución. Las antinomias se configuran de una forma más "limpia" desde su presentación lingüística, y funcionan como una proposición compuesta por dos términos irreconciliables. Las contradicciones, en cambio, se construyen a partir de una formulación más amplia donde intervienen fuerzas y estados de cosas que tienden a oponer parcialidades. En este sentido, el autor afirma que las contradicciones serían productivas, a diferencia de las antinomias. El abordaje de las contradicciones que aparecen entre el tiempo y el espacio en su texto permitirían reflexionar sobre el movimiento histórico de los modos de producción (Jameson, 1999: 78).

A su vez, Mijaíl Bajtín vincula la contradicción social al dialogismo en las novelas: "Aquí la contradicción aparece en la forma de lo dialógico como las exigencias y posiciones irreconciliables de las clases antagónicas (…) el enunciado individual o texto es aprehendido como un gesto simbólico en una confrontación ideológica esencialmente polémica entre las clases" (Bajtín, 1986: 69).

Aunque no abordamos de modo directo el dialogismo ni basamos nuestro análisis en una concepción sociosemiótica, como ya aclaramos, este fondo teórico está presente en nuestro análisis de la contradicción, a partir del ideologema del delito productivo que hace emerger los antagonismos sociales en lo narrado. El ideologema se proyecta desde el texto individual construido por las voces delictivas que protagonizan el relato y las luchas hegemónicas, hacia el conjunto del modo de producción social, mientras la traición que opera en el plano del relato evoluciona hacia la rebelión.

Los procedimientos discursivos de las narraciones, por su parte, exhiben una serie de mecanismos que replican estos antagonismos. Retomamos, aunque en otro sentido, la idea de la palabra como un terreno de lucha social (Voloshinov, 2009: 47), en tanto los modos del lenguaje exhiben el carácter ficcional del discurso. Los diálogos aquí y en todas las novelas del corpus constituyen una disputa, que se vuelve a veces literal, por asignar sentidos a la palabra, y por encubrir estrategias, complots y engaños. Todo esto aparece, lo veremos más adelante en detalle, en la voz de El Cabeza, quien se ve envuelto en una sucesión de trampas donde lo difícil es no traicionarse a sí mismo, y también en la de Cralos, que lucha contra el destino criminal impuesto por el poder de la memoria.

De esta manera, se configuran también los diálogos con otros delincuentes, donde se dirimen sociedades y oposiciones en lenguajes tan evasivos como violentos situados en los márgenes urbanos -desde el Tigre porteño hasta la selva misionera, pasando por las playas argentinas- o en la pura urbanidad porteña, todas zonas de disputas, ambigüedades y traiciones. La ciudad de Buenos Aires aparece como pasaje o terreno de algunas entrevistas, mientras las características naturales de cada uno de los espacios marginales delimitan los modos de la acción y organizan el discurso de manera diferencial, como las inclementes tormentas en El Tigre, las dinámicas de fiesta en la playa o el enfrentamiento armado en la selva misionera. La traición en estas novelas es, entonces, un signo de la

contradicción social que no se resuelve sino por medio de la violación de acuerdos, de la perversión de la palabra en una disputa por los sentidos que pueden asignarse a esta. En todo caso, en medio del despliegue delictivo emerge la producción literaria, ya que la escritura siempre está asumida desde este lugar doblemente transgresor, aunque también desde el miedo, la represión y la censura.

Ficciones delictivas, el lenguaje transgresor

En *Los tigres de la memoria* y en *El Cabeza* las narraciones producidas en torno al delito se vuelven literariamente "posibles" cuando el interés por el dinero aparece redimensionado en una doble trasgresión, porque está asociado, además de al delito, a la esperanza de la revolución. Los delincuentes evolucionan desde el poder hacia sus antípodas a partir de la creación de una red solidaria entre el delito y el fin revolucionario, que reemplaza la alianza con los sectores hegemónicos de la organización económica y política. El momento crítico instaurado por los relatos es el de la traición, en los cuales se decide constituir esta comunidad rebelde. En el caso de *El Cabeza*, esto sucede cuando el complot con el jefe de la guerrilla por la venta de armas proyecta el relato hacia un futuro donde ya no funcionan los códigos del modo de producción imperante, y por eso el dinero se rechaza, se anula el intercambio y se restituye la esperanza utópica de futuro. En el caso de *Los tigres de la memoria*, se pone en crisis la representación del delincuente cínico cuando se revela que la destrucción del negocio del narcotráfico era necesaria para la asociación de Cralos con las perspectivas guerrilleras de sus hijos.

La ficción en este marco es una invención transgresora. El relato policial que resulta de estas condiciones de producción es un relato delictivo y culpable debido al modo en que se refieren en la historia los momentos de la narración, que son parte de la trama. En *El Cabeza* se ubica el tiempo de enunciación en el instante previo a la traición y al compromiso con la Operación Roja. Cralos enuncia desde la simultaneidad del "ahora narrativo" el indecidible momento del asalto a su memoria y las estrategias clandestinas para escapar a este. El lenguaje de los negocios se opone al literario, en el primer caso, es característica la "jerguita" del Cabeza (Martelli, 1977: 87-88); en el segundo, los desvíos poéticos en los diálogos de Cralos generan tensiones irresolubles. La versión de la historia de la violencia que se construye desde estas novelas policiales es la de los delincuentes que disputa con las ficciones "oficiales" (Piglia, 2001: 191). La narración se asume desde el delito como una actividad productiva más, y el lenguaje es tan importante para estos delincuentes como su poder económico.

Los tigres de la memoria es un texto fragmentado, donde se intercalan, como señala Elisa Calabrese, los momentos de "escritura blanca" –diálogos directos, escenas–, con monólogos interiores del personaje principal, y sectores de escritura casi vanguardista, con desórdenes sintácticos,

acumulación de metáforas y sentidos a veces indescifrables (en Jitrik, 2000). Desde el nombre del protagonista -Cralos- podemos advertir una transgresión a la "norma" lingüística. Este extrañamiento evoluciona hasta convertirse en un trastrocamiento de la sintaxis, un afán por la repetición, una enunciación poética y precipitada a veces a la manera de verborragias sin orden. Se invita a ordenar de otra manera el significante, como anticipo a la preponderancia de la violencia en el resto de la novela y por qué no, de toda la narrativa de Martelli. *Debajo de la mesa* es una novela publicada en 1987 que no forma parte del corpus, pero que podemos citar como ejemplo de esta tendencia martelliana a la anarquía gramatical. Allí se llega a introducir incluso una "Advertencia" respecto a esto: "Esta novela es textual. / Los errores de imprenta no son tales, / son juegos del significante" (Martelli, 1987: 7). Hay, además, en todo esto, una estrecha relación con el psicoanálisis, que excede los límites de esta investigación, aunque no podemos dejar de señalar.

La lengua está jaqueada desde los primeros momentos de la lectura, y la escritura -ficcionalizada en el relato- es también central esta novela. Cralos es un escritor que se debate constantemente, a la manera de los detectives del género negro, en la tensión entre el acto y la escritura: "No puedo dejar de actuar. Piso todo en el camino. Si me quedo sentado no puedo vivir. No puedo vivir. Agarro la máquina y escribo" (Martelli, 1997: 51). Este debate entre el hombre de acción y el hombre de letras es registrado por Piglia en "Lectores imaginarios" respecto del género, que se lee como: "Una historia de la figura del intelectual como hombre de acción, del intelectual que se desconoce como tal y que está en la vida, en la aventura" (Piglia, 2005: 101).

Tanto en *Los tigres de la memoria* como en *El Cabeza* hay alusiones a la literatura, fundamentalmente ligadas a los recorridos de lectura de sus héroes, que representan, a su vez, sus trayectorias delictivas. Cralos alude a las lecturas de su infancia –William Shakespeare, las colecciones de literatura infanto-juvenil (de la Editorial Araluce[55]), y la historia de Atila- en un segmento del texto en que se convierte en asesino prematuro vengando a una despreciada tía renga. El Cabeza lo hace mientras desanda el camino hacia la traición, y reúne una red de referencias ligadas a la literatura política y la venganza:

> La única herencia de mi viejo: Kropotkin, Engels, la colección Claridad y Alejandro Dumas; yo el mosquetero, rodeado de acechanzas, que yo, lector, ya conozco, estiro mis botas, bostezo (…) y me voy a dormir, como si nada (…) sabiendo yo, el mosquetero; yo, el lector, yo, Alejandro Dumas, que una horda de esbirros del Cardenal subirán las estrechas escaleras (Martelli, 1977: 197).

---

[55] Aunque no se especifica en la novela, podemos suponer que se alude a la colección "Las obras maestras al alcance de los niños" de la editorial barcelonesa Araluce, que constó de 93 números, incluyendo entre sus títulos las *Historias de Shakespeare* (1936), *La Odisea* (1942) y *La Divina comedia* (1937). La editorial fue fundada en 1920 y la colección mencionada se publicó hasta la mitad del siglo XX.

En este sentido, las ficciones construyen lugares de enunciación cruzados por el delito, pero también por las contradicciones, las traiciones y los engaños. La literatura se percibe, desde este juego con la mentira, como un modo lateral de la verdad, una verdad construida desde informaciones inciertas, pero con un eficaz sentido de lo social. Como lo veremos en el análisis, las experiencias de rebelión contra los códigos perpetuamente violentados apuntan a problematizar una perspectiva unívoca, desmontan la autoridad narrativa y ofrecen un conjunto de procedimientos que revelan, más que un sentido prefijado, las potencialidades del lenguaje.

Los tigres de la memoria*, la organización delictiva y los asedios del poder*

Los primeros crímenes del relato, fogueados por la violencia impuesta sobre el protagonista y la exigencia de una alianza aborrecida pero económicamente beneficiosa, surgen de la contradicción así estructurada sobre la transgresión doble: a lo legal y a la asociación delictiva. De este modo, se comienza a reconfigurar la identificación transgresora de Cralos, personaje doblemente marginal en la novela, primero por su pasado como ex revolucionario (narrado en *Gente del Sur*) y ex delincuente (abordado en *Getsemaní*), y luego por el retorno al ámbito de los negocios ilegales. Si la vida en las playas argentinas lo mantenía ajeno a actividades transgresoras, el juego criminal que lo identifica desde el pasado comenzará a subvertir esta pasividad ante los violentos asedios del poder. La fuerza de un pasado intolerable revuelve el presente de Cralos y lo moviliza profundamente hacia un espacio dominado por el delito y la escritura. Aunque ahora en lugar de un delincuente anarquista, el personaje se ve obligado a transformarse en una suerte de funcionario a su pesar del Estado criminal, obligado a delinquir para el poder. En *Los tigres de la memoria* el peligro deviene cuando el declive del poder militar –la Revolución Argentina– supone una serie de enfrentamientos sobre la continuidad de los negocios ilegales.

El Gordo Rosasco, designado con desprecio desde la perspectiva narrativa de Cralos, se valdrá a lo largo de todo el relato del engaño y la violencia como modo de dominación. En un falso operativo que resulta una obscena demostración de poder, se lleva a cabo la asociación obligada y se configura la voz del delincuente envuelto en una maraña de subterfugios que lo conducen una y otra vez hacia el delito. El funcionamiento de esta rama comercial se advierte constantemente en el despliegue indicial de la novela, anunciado en la voz ambigua del personaje que articula su accionar en torno a un saber de marginado: "Yo sabía lo que pensaban –ahora sé que me equivocaba– yo era, para ellos, un aventurero, un buen tipo erróneo, *un marginado que había sabido usar las armas contra el sistema*, sin ideología; un violento frío, un personaje de la serie negra, un asesino rescatable" (Martelli, 1997: 20) [El subrayado es nuestro].

Es allí donde el peligro que se instala en la alianza entre un policía corrupto en pugna por el máximo poder económico y social y un delincuente-literato amenazador para el estado de derecho y el modo de producción dominante (a partir de la posterior asociación con la generación rebelde de los hijos). La estrategia del poder es la deglución del peligro a partir de esta asociación obligada. Cralos se ve, en principio, anulado en su potencialidad insurrecta por el acaparamiento de sus fuerzas revulsivas por parte de la autoridad. Lo que lo vuelve apto para el trabajo impuesto es, a la vez, lo que lo hace oscuro para el poder, y esta contradicción no puede tener otra salida que no sea una traición, y una respuesta violenta. El traslado a la ciudad de Buenos Aires que arde en enfrentamientos está signado por el encuentro con los hijos que militan en una organización armada en crecimiento, y con un coronel debilitado y enfermo.

Esta figura militar es la que coordina el contraataque delictivo antagónico a Rosasco, y configura la otra punta hegemónica de la asociación delictiva que tampoco quiere integrar Cralos. Al final, representado por Carolina -enviada que controla la ejecución efectiva de su pedido- el coronel precipita la doble traición de Cralos al aparato policial y militar. En este ámbito aparecen Los Otros, como una repetición del violento grupo para-policial del comienzo, ya más sofisticado (con trajes y portafolios a la manera de una mafia), esta vez, para adueñarse del negocio en declive. Mientras uno de estos personajes es cruelmente asesinado, se ejecuta la desintegración efectiva de la red de comercio narco. Se convierte así Cralos en el "hombre del coronel", hasta que la llegada de un Rosasco desesperado y perseguido configura el nuevo juego de traiciones y pertenencias en el que se repliegan una vez más los indicios de la violencia estatal: "Rosasco ya estaba loco. Siempre había estado loco, pero estaba del lado en donde la locura era permitida; le habían dejado matar, torturar, perseguir" (Martelli, 1997: 111).

Locura permitida y locura criminal

El transcurso temporal en la novela se mide cualitativamente y en ausencias: la irrupción de Serafín exigiendo el uso del depósito se produce luego de dos veranos de retiro en las playas argentinas, durante la mitad del segundo invierno (Martelli, 1997: 13). Los comandos parapoliciales llegan dos meses después de la ausencia de Beatriz, a un año del alejamiento de los hijos y tres meses después del llanto al borde del mar (Martelli, 1997: 25), cuando se va Serafín. Este último es quien conjura en el comienzo de la novela las memorias delictivas. Se lo describe como un "tajo", figuración de la ruptura brutal de la memoria de Cralos, pero también alegoría del corte social que produce la violencia paraestatal: "La boca es un tajo sobre la planicie y la planicie un mapa de la provincia de Buenos Aires" (Martelli, 1997: 13).

El lenguaje del invasor es agresivo, y aunque las intervenciones de Serafín no se presentan casi nunca en forma de escena dialogada, sino

mimetizada con el discurso narrativo, se diferencian por un uso excesivamente autoritario, violento y humillante del lenguaje, en frases cortas que se despliegan a la manera de órdenes. El personaje impone contraseñas poéticas para identificar a los comerciantes que llegarán en busca de la droga, mientras la rebeldía de Cralos se distingue como rechazo a la respuesta obligada a partir del trastrocamiento de las claves lingüísticas asignadas. La contraseña –que replica los últimos versos del poema "Reto" de Julio Flórez Roa[56]- enunciada por Serafín, tiene la apariencia de sintagma vacío, que opera solo como clave. Pero si lo leemos con atención, se destaca su contenido indicial respecto al resto del relato:

Y como mi cólera es
formidable en sus excesos
sabes lo que haré en esos
momentos de exaltación
…
–Entonces le vas a decir:
Arrancarme el corazón
Para comérmelo a besos
–Para comérmelo a veces.
–A besos, imbécil. (Martelli, 1977: 15)

El diálogo citado adelanta que el trato con un díscolo e impulsivo Cralos es una alianza imposible, preñada de violencia. La transgresión lingüística operada en la modificación del poema y su clave precede y anuncia las consecutivas traiciones. A partir de allí, todas las relaciones entre los personajes de la asociación delictiva estarán determinadas por el peligro de posibles complots y la transgresión a los acuerdos, o los engaños superpuestos y sucesivos. Las contradicciones entre los intereses de los sectores involucrados delinean, de esta manera, una característica principal de estas colectividades a la que ya referimos anteriormente, su imposibilidad de perdurar en el tiempo y una dinámica dominada por la simulación.

Como explicamos en el capítulo anterior, lo que se lee como anticipación al genocidio que sacudirá al país en los años próximos a la primera edición de *Los tigres de la memoria* es el modo en que se representan los grupos de tareas paraestatales. Dichos comandos están definidos por la ostentación de una violencia que da cuenta de su impunidad y, por tanto, es síntoma de su connivencia con el poder estatal. Si bien no pertenecen directamente al Estado, los jóvenes que forman estos comandos se alían a

[56] Julio Florez Roa fue un poeta colombiano (1867-1923) ligado a la vez al modernismo y al romanticismo. En 1905 fue exiliado a Caracas durante la dictadura de Rafael Reyes, donde publicó ese mismo año los libros *Cardos y lirios* y *La araña*. Adquirió fama internacional y en 1907 fue designado por Reyes como segundo secretario de la Legación de Colombia en España. Residiendo en Madrid publicó *Fronda Lírica* (1908) y luego, desde Barcelona, *Gotas de Ajenjo*, en 1909. Ya desde Colombia publicó *De pie los muertos* (1917) y fue nombrado "Poeta Nacional" en 1923.

las autoridades de modo extraoficial, cuentan con su complicidad para sus brutales asedios y basan en ella la omnipotencia de sus figuras escuetas, asociada a la inexperiencia:

> Eran hombres jóvenes, inexpertos, y, por lo tanto, extremadamente seguros de sí mismos. Pelos muy largos, jeans cuidadosamente desgastados, presumiblemente rasurados con papel de lija. Descalzos; los jeans, los anchos cinturones debajo del ombligo, muy flacos, el torso al aire y cadenitas y medallas, cruces plateadas (Martelli, 1997: 25)

El "África *look*", la belleza y la juventud definen estas figuras estereotipadas que entran al restaurante pateando a los perros, atropellando muebles e intentando violar a las mujeres, es decir, ejerciendo una aparente supremacía ante los extremos más débiles de las relaciones sociales. La palabra de los integrantes de estos grupos para-policiales es agresiva y no deja lugar a la discusión. Con el mote de "viejito" se valen de la humillación y del desconocimiento del pasado de Cralos, que finalmente los reducirá y torturará en un rito de regreso.

Lo que anuncia el asedio de estos grupos, a tono con el manejo de la violencia paraestatal que venimos presentando, es una connivencia con la policía Federal, representada por el mencionado Rosasco, jefe del narcotráfico zonal. Si al comienzo Cralos y Don Antonio, revelando sus trayectorias delictivas, se oponen al orden que pretenden instaurar los grupos parapoliciales, Rosasco aparece para convertir a Cralos en un administrativo forzoso de la red narco, confirmando la responsabilidad del Estado tras la persecución. El papel de "ejecutivo senior" de los negocios ajenos termina de configurar el espacio de la resistencia en el personaje, a partir de la contradicción con su pasado de cabecilla en bandas delictivas. Al igual que Serafín, el jefe policial es una figura monstruosa que permea un efecto de repugnancia por sus excesos. La gordura, en este caso, simboliza los abusos: de poder, de amoralidad, de violencia, de tortura, la designación con el mote de "El Gordo", apunta a señalar este conjunto de significados.

Por su parte, la voz de Cralos activa, en función de su lugar marginal y a partir de su contacto con Rosasco, los sentidos relacionados a la represión ilegal:

> Explicó que había organizaciones que hacían desaparecer gente en el río Matanzas. Y yo le pregunté si el río, si el nombre. Y no, era la comodidad de la zona, en donde se construían muchas casas por licitación oficial y había que hacer desaparecer molestos todo el tiempo y allí estaba centrada parte de su organización (Martelli, 1997: 37).

En la historia narrada, el Estado, bajo la figura de la institución policial y de Rosasco, no solo preside organizaciones delictivas relacionadas al comercio de droga sino también dirige la desaparición ilegal de personas. Caracterizados por su arbitrariedad y su pensamiento diádico, estos personajes que representan la violencia monopolizada solo registran buenos

y malos. La ley es entonces un terreno, "una estructura subacuática en la que los únicos peces son ellos" (Martelli, 1997: 38).

En este contexto, la respuesta violenta se configura como la única posible en Cralos, opuesta a la sumisión de convertirse en hombre del sistema y ser cómplice involuntario: "Los policías tienen un extraño, justificado, sentimiento de omnipotencia. Están acostumbrados a tratar, normalmente, con hombres normales como ellos. Ellos son la represión" (Martelli, 1997: 101). Esta última afirmación domina la figuración de dicho organismo estatal durante la novela: la alianza obligada, la amenaza a los hijos, las organizaciones de seguridad, los asedios al depósito y a la memoria de Cralos, todo apunta a construir esa representación.

La herencia traicionada

Tal como venimos desarrollando, en *Los tigres de la memoria* el momento político es clave. Un gobierno dictatorial que está finalizando plantea el dilema de la hegemonía de los negocios ilegales en la inminente democracia. El personaje que revela este dilema es el coronel, quien debe apoyarse en la experiencia de Cralos para confiarle el fin del negocio. El dirigente, borracho y enfermo, es la otra punta de la alianza obligada, y representa la degradación de las figuras militares sobre el final de este periodo de su dominación. Mientras habla, toma whisky "Etiqueta Negra", riéndose constantemente –aunque al final del discurso parece triste–, ostentando un bigote estilo "militares argentinos" (Martelli, 1997: 72), y el pelo peinado a la gomina. La enunciación de las verdades políticas en la voz de este militar incluye metonímicamente la razón imperante en el discurso dictatorial de la época, que anticipa el conocido argumento "algo habrán hecho": "Hay chicos equivocados, los suyos, por ejemplo. Falta de padre" (Martelli, 1997: 71), dice el coronel a Cralos, configurando la coacción de una manera indirecta.

A las puertas del final del gobierno militar, esta figura interpela a toda la historia argentina desde su lugar de dominación. Por un lado, porque el coronel lidera una organización de seguridad conformada por expresos que ha sacado de la cárcel, desaparece subversivos y trafica información sobre la guerrilla. Por otro, su participación en la desaparición del cadáver de Evita[57] lo inscribe centralmente en la historia, al igual que el "error" cometido con el Rosariazo, una de las grandes revueltas que signa la debacle de esta dictadura:

---

[57] Aquí podemos hacer una mención al cuento de Rodolfo Walsh, "Esa mujer" (*Los oficios terrestres*, 1966), desde el que puede leerse una intertextualidad en el modo como se construye la imagen del militar involucrado en la desaparición del cadáver de Eva Perón. El cuento narra un encuentro entre un periodista que quiere conocer la verdad histórica y el borracho coronel –también toma whisky durante toda la entrevista- que llora mientras rememora el episodio y pretende ser absuelto por la historia. De modo que también están presentes allí las dimensiones de la memoria (como imagen del pasado que se recupera en el instante en que el coronel es amenazado por grupos subversivos), y la historia como relato que se apropia de la tradición de los vencidos.

> Sí, llevé el ataúd, y, con la pistola, siempre al alcance de la mano. No soy un sepulturero, lo lamento. Gente recogida de todos lados. Convictos que me deben la vida. Sé muchas más cosas que las que me son útiles y me sirven para algo. Avisé a tiempo de muchos asuntos. En Rosario llegaron tarde. No hay nada, dijeron. Y mi informante me había explicado todo (Martelli, 1997: 71).

Aunque su discurso es enigmático y fragmentario, pone en juego todas las claves de la memoria política: "A mí, cada frase suya me recuerda otras frases de traidores, otras inmundicias" (Martelli, 1997: 83), declara Cralos ante un comprensivo pero impertérrito coronel, quien responde que las órdenes no dejan recuerdos, activando una vez más una serie de sentidos que pueden leerse en relación al conocido argumento de la "obediencia debida".

La problemática del sostenimiento de una red económica y política hegemónica en la novela consiste en el dilema de la transición, y es a través de esta hendidura que Cralos podrá escapar a la red delictiva mediante una doble traición. Rosasco disputa la continuidad del negocio ilegal cuando los militares sean desplazados y, por tanto, emite la contraorden de seguir el comercio. El tratamiento del discurso en este segmento de la novela es un índice de la futura traición de Rosasco al coronel y de Cralos a ambos. Los significados de las órdenes son ambiguos y permean engaños, o "quieren decir" lo contrario a lo que expresan. La paradoja lingüística es, en el plano del discurso, lo que las dimensiones del poder antagónicas implican en el nivel de las relaciones sociales, cuestión advertida por la voz narrativa: "Por ejemplo, hasta qué punto las largas peroratas del coronel me autorizaban o me insinuaban, o me ordenaban, su muerte, la muerte de Rosasco... Hasta qué punto las palabras del coronel me insinuaban seguir o dejar el negocio" (Martelli, 1997: 74).

Todo este fragmento de la novela se estructura a partir de la contradicción. Dos encuentros antagónicos de Cralos con el coronel están ubicados antes y después de dos encuentros con los hijos –identificados ideológicamente como oposición a la dictadura militar saliente–. A su vez, si en el primer encuentro el coronel ordena interrumpir el negocio, en el segundo señala el peligro que conlleva esta decisión sugiriendo más bien lo contrario. Y con los hijos sucede lo mismo, en el primer encuentro perciben al padre como cómplice y denunciante y en el segundo, deciden abandonar la clandestinidad, "salir a la superficie" y visitarlo en el restaurante con frecuencia. Para Cralos, resolver si seguir o no con el negocio narco implica descifrar cuánto poder le queda al coronel, es decir, si es posible la persistencia de la hegemonía creada por la dictadura más bien conviene la continuidad de los negocios con Rosasco. Mientras el coronel procura cerrar la red antes de su muerte, Rosasco, devenido en sucesor, pretende continuarla para quedarse con la organización y el manejo de la droga. Después de todo, como lo revela el discurso del militar, el

narcotráfico no interesa por el negocio en sí mismo sino por las redes que permiten sostener en el poder a los jefes en el Estado.

Esta dinámica genera una serie de traiciones que se desentraman al final de la novela. Como señalamos antes, más civiles armados aparecen contribuyendo a confundir la perspectiva del narrador sobre los intereses en juego. Dos individuos anónimos, designados como "Los Otros", vestidos "de ciudad, con corbata" (Martelli, 1997: 91) y que no pueden ser identificados como hombres del coronel ni de Rosasco imponen más violencia para quedarse con la red narco. La regulación de la información en esta instancia es clave, porque los engaños y juegos de estrategias funcionan como laberintos espesos donde los intereses se desdibujan y Cralos se pierde por su desconocimiento de las dinámicas del poder en expansión.

Ante este desconocimiento, la estrategia del exjefe delictivo y ex revolucionario es apostar por lo colectivo. Todo su pasado retorna en una serie de fiestas multitudinarias dentro del boliche que duran varios días en la historia, donde, mientras se practican ritos y declaran dios a un enloquecido Don Antonio, se protegen del asedio. La respuesta al pedido del coronel y a la confusa traición del federal es el fortalecimiento de la comunidad, el *gangsterismo* del profesional ejercido sobre un grupo amplio y el restablecimiento de los lazos locales. Hasta la intromisión de una espía que ingresa en esta etapa de la narración se hace necesaria a instancias de fortalecer el complot. A pesar de esto, la figura femenina, Carolina, es la que contribuye a develar la traición de Rosasco. La desobediencia y excesiva rebeldía de Cralos, sostenida desde la infancia, es lo que concluye salvándolo ante los últimos intentos de alianzas imposibles del policía. Estos se desarrollan en un discurso donde la represión se asocia a la defensa de "la patria", y el personaje desciende a las profundidades de su memoria para poner en juego los violentos modos de resistencia al poder. Al final, el depósito del restaurant de la playa, ese espacio asediado y misterioso, ya no guarda mercaderías destinadas al comercio ilegal con el que se enriquece el aparato policial o militar, ahora es el espacio clandestino de la rebelión que se prepara, puesto que esconde las armas de agrupaciones subversivas.

El Cabeza*: La traición como signo de la rebelión*

El policial en *El cabeza* se redefine como disputa, no solamente por la hegemonía económica de las zonas de comercio ilegal, sino también por la resolución de un conjunto de contradicciones que cruzan las organizaciones contrabandistas en las fronteras argentinas, fuertemente arraigadas en los antagonismos sociales del capitalismo que fija la mayoría de los modos de producción e intercambio. En este sentido, las técnicas enunciativas son claves y están marcadas por la oscilación permanente entre el narrador-personaje El Cabeza, y un narrador en tercera persona cuyo foco no se desvía de dicho jefe delictivo. De este modo, el monólogo

interior se intercala con escenas[58] dialogadas que exhiben la trama de los complots. Allí la palabra es ambigua, enigmática y fortalece el efecto de sentido asociado a los antagonismos expresados en el discurso, que culminan siempre en actos de traición.

El acto de la narración está ficcionalizado, ubicado en el final de la novela, donde se decide la traición del jefe delictivo. El tiempo simultáneo a la acción –desde que se narra el extravío de un paquete de heroína destinado al contrabando– construye un efecto paranoico en toda la ficción, durante la cual el personaje debe descifrar quiénes lo han robado. Para configurar este recorrido enigmático, se alternan analepsis[59] o *flash-backs* que rellenan a posteriori espacios en blanco, y dan cuenta de una trayectoria delictiva en la que El Cabeza reconstruye su poder y modos de hacer, los hábitos que refieren a los códigos de su organización.

El jefe delictivo que protagoniza nuestra historia preside el contrabando en la zona fronteriza en el norte del país, terreno en disputa con otras asociaciones de capitales extranjeros, como la de El Francés, y argentinos (involucrados con sectores políticos), como es el caso de El Vasco. El Cabeza mantiene una organización delictiva de códigos solidarios, anti-empresariales e independientes de los poderes políticos, aunque al final esta caracterización se pone en crisis como producto del recorrido de contradicciones y traiciones a lo largo del relato. Ese es el marco normativo que se reconstruye en cada analepsis y que es violentado sucesivamente, al tiempo que se va preparando la zona para la conspiración final, en un terreno discursivo minado de falsos complots y engaños. La verdad no se construye sino en relación a una compleja red de relaciones y transgresiones.

El Cabeza contra los capitales extranjeros

Como expusimos anteriormente, los antagonismos entre los personajes que se despliegan al interior de las organizaciones delictivas dan cuenta de las contradicciones impulsadas por los modos del funcionamiento económico del capitalismo tal como se representa en nuestros relatos. En la novela que aquí nos ocupa, estas oposiciones se leen como efecto de la técnica de alternancia entre el monólogo interior de El Cabeza -narrador de su propia historia-, la voz externa pero focalizada[60] en el personaje, y las escenas donde se introducen otras voces. Estas últimas son las que determinan los pactos imposibles, los complots que se

[58] Aludimos así a la concordancia entre el tiempo de la historia y el del discurso (Pimentel, 2014: 48), entendiendo por la primera la "serie de acontecimientos inscritos en un universo temporal dado" (Pimentel, 2014: 11) y por el segundo, la organización textual que concretiza la historia (Pimentel, 2014: 11).

[59] Aurora Pimentel, retomando a Gerard Genette, define la analepsis como interrupción del curso del relato para narrar un acontecimiento anterior al punto en que se inscribe el ahora narrativo (Pimentel, 2014).

[60] Es decir, el "foco" de la información está restringido al espectro cognitivo del personaje, se registra su perspectiva espaciotemporal y perceptual (Pimentel, 2014: 99).

instituyen con la misma facilidad con que se traicionan mediante los modos de habla "laterales" de los delincuentes que combinan ocultación con engaño.

En base a esto, registramos dos antagonismos principales que funcionan como eje de las operaciones de la organización de El Cabeza: el primero incluye la disputa con El Vasco, que coordina zonas de contrabando en la capital, el segundo, la disputa con los franceses por territorios y rutas del resto del país. En este marco, se van deslizando contradicciones entre el personaje y su propia organización que hacia el final devienen en la traición y asesinato que ya mencionamos. Para destruir a El Vasco, se recurre a la alianza con los franceses que implica una violación de los códigos internos de la organización. Las trampas son el terreno de estas disputas, y se superponen porque constituyen el modo en que las comunidades delictivas construyen sus relaciones. En este cuadro semántico, el lenguaje evidencia permanentemente la duda y el engaño.

El "delito productivo" funciona ideologemáticamente en estas novelas, impulsando al develamiento de estas contradicciones. La dinámica económica de fondo incluye el comercio clandestino, la apropiación de pistas de aterrizaje, pasajes y caminos, la convivencia de negocios ilegales con otros que se ajustan a las pautas del mercado capitalista y actúan como tapaderas de las asociaciones criminales, configurando actividades delictivas de las que viven, en ocasiones, poblaciones enteras. Los objetivos que motivan las alianzas determinan complots imposibles, como el que propone El Francés tras el asesinato de Don Pedro (tramado por El Vasco):

> Tenés que ajustar cuenta con El Vasco, Cabeza. Yo también. Y sé del contrabando de cereales y especialmente de alpiste, por Formosa, que es tuyo. Sé del pasaje de ganado de pie, comprado en Azul. Sé de tu flota de camiones. Se llama la Fletera del Plata. Sé de, al menos, veinte de tus pistas de aterrizaje. Sé quién nos robó la heroína. Fue El Vasco. Y El Vasco hizo que matáramos a tu San Pedro (Martelli, 1977: 30).

Esta escena es, a la vez, una exhibición del poder económico de la organización delictiva y una propuesta de alianza por parte de El Francés, a la que El Cabeza responde reafirmando su independencia como carácter diferenciador de la comunidad criminal que preside. Lo que distancia a este jefe criminal de los demás es su declarada autonomía respecto a los poderes políticos y los grandes monopolios económicos, tanto nacionales como extranjeros.

En medio del viaje a La Nostalgia que sella el pacto con El Francés, la trayectoria lineal de la historia es interrumpida para relatar un encuentro anterior con El Vasco. En esta superposición de pactos se reseña la contra-alianza ofrecida por el poderoso y se construye la ambigüedad como efecto de una lectura que no puede decidir si finalmente se concreta el acuerdo con el líder local o con el extranjero. Es decir, el orden temporal del relato y la estructura de superposición de los des/tratos configuran la duda permanente en el lector que no sabe cuáles pactos se establecen y cuáles

fracasan. Una ilusión de alianza asoma cuando El Vasco interpela a El Cabeza para que vuelva al Norte con el comercio de cereales y ganado, reservándose para su organización el rubro de automóviles, armas, drogas y "minas", y el jefe aparentemente acuerda (Martelli, 1977: 35). El espacio indecidible que marca ese acuerdo puede enunciarse así: ¿la estrategia del engaño perpetrado por El Cabeza es premeditada, o este evalúa en un principio la posibilidad de honrar la alianza y luego la descarta? Así se disgregan en opciones antagonistas todos los pactos imposibles de la novela, porque el narrador omite la información, nunca especifica la intención de atenerse a las convenciones o de romperlas deliberadamente.

Tan conflictivo para el jefe delictivo es el compromiso con El Vasco como la unión con los capitales extranjeros, ya que el primero trabaja de un modo empresarial, y es afín a quienes detentan el poder político: "El Vasco es un administrador eficiente y rico y detrás de El Vasco hay rostros borrosos y respetables: los Señores" (Martelli, 1977: 52). De allí que la coordinación de las acciones en La Nostalgia esté atravesada por profundos conflictos, en principio la reticencia de Don Laura -regente del almacén local y antiguo amigo de El Cabeza- luego las reservas del mismo Francés ante el modo de relación de El Cabeza con quienes, en lugar de tratar como empleados, prefiere considerar amigos. Esto sin contar la tensión permanente con El Tano, socio que no reconoce al jefe de antaño en la nueva estrategia.

La escena del diálogo entre El Cabeza, El Francés y Don Laura es reveladora porque se tensa entre una imposición, por parte de los jefes delictivos, de las condiciones necesarias para la operación y el des-acuerdo entre los dos antiguos amigos. Para Don Laura, El Francés desprecia todo lo local, la amistad, las costumbres que signan los códigos delictivos y el ámbito natural que los rodea e instruye sus reglas. Esta caracterización del extranjero está introducida en la propia voz del dueño del almacén: "Su oficio es la duda, porque no tiene casa, ni árboles, ni amigos; no tiene lugares. Recoja esa línea. Están picando (…) A usted no le importa recoger esa línea. No siente al bicho" (Martelli, 1977: 66). En esto se funda el contraste con el otro jefe: el método de "apropiación" de lugares y personajes es afectivo y emotivo, ligado a utopías de libertad, no al dinero que mancha la moral delictiva. El trato dinerario es rechazado moralmente por Don Laura porque El Francés carece de los códigos localistas que sí posee El Cabeza, lejos del cínico personaje de la serie negra, de modo que los delincuentes son prefigurados a partir de estas significativas prerrogativas éticas.

Una cartografía narrada señala las zonas de comercio y la planificación de lo actuado y lo por actuar, configura el esquema gráfico del poder, es decir, la lucha por la hegemonía en el negocio ilegal:

> Un mapa que ha excluido a El Francés y a su gente, cuando intentaron ampliar el negocio de la droga al de las armas; el de las armas, al de las materias primas y productos. Un mapa que no admite competencias, ni dominios cerrados, como el de El Cabeza en el Norte; como el de El Cabeza

> en Mendoza y La Pampa. Todo eso comprende Florence mientras los camiones de plástico se empantanan, se incendian. Mientras los aeroparques clandestinos, apenas 2.345, comienzan a ser pinchados por banderitas rojas (Martelli, 1977: 52). [Los errores son de la edición original].

Este es uno de los pocos sectores de la novela donde la focalización es brevísimamente intermitente, donde se admite entrar a la conciencia de algún otro personaje por un momento. Insertar efímeramente la perspectiva de Florence se hace necesario aquí para abrir el juego del mapa, expresar aquello que el narrador no puede decir, la magnitud de su poder económico. También se establece, en este segmento, el principal antagonismo en la organización de El Cabeza, su excepcionalidad y la necesidad de otros de destruirlo: un dominio cerrado, la idea de la "patria chica", su "tierra sangrienta" y sus "bosques asesinos", tal como son aludidos en otro sector de la novela (Martelli, 1977: 87). Este es el eje de la contradicción entre El Cabeza y los objetivos expansivos de su organización delictiva. Es decir, siendo el jefe más poderoso en una estructura criminal-productiva que funciona en el marco del capitalismo, el protagonista rechaza sus normas mercantiles, afirmándose como "lo contrario" de El Vasco. Si este es una "Sociedad Anónima", el otro es un jefe que "no manda" y "se divierte" con sus amigos.

Finalmente, lo que enfrenta a El Cabeza con El Francés son los métodos de organización. En una escena teatralizada, El Francés toma la palabra para relatar brevemente su historia y su trabajo como espía. Decimos teatralizada porque el diálogo está marcado por el uso gráfico y discursivo de un lenguaje excepcional, casi poético, que rompe con los capítulos que lo rodean, más cinematográficos y centrados en la acción. Cada intervención es introducida por el nombre del personaje y comienza igual que la anterior, como una suerte de recurso a la anáfora poética o a la repetición. Solo que en lugar de leer una semejanza entre los personajes que repiten el discurso, lo que acentúa este recurso es la rivalidad y el antagonismo. Creemos que es importante citar con cierta extensión este segmento:

> *El Cabeza*: Yo estoy borracho. Mis caminos son líneas rojas y azotan la tierra (…) Yo estoy aquí porque amo la selva y mi pequeña república (…) Yo estoy aquí porque no quise trabajar para El Vasco, mi común, mi amigo, mi traidor (…) Yo dejé las virtudes de la política y sus ventajas por una tierra elegida; por mi patria chiquita y mi independencia. Ahora El Vasco, mi amigo, se venga. O tal vez quiera esa extensión mía de tierra sangrienta y bosques asesinos (…) El Vasco es un empresario. Yo soy un hombre.
>
> *El Francés*: Yo estoy borracho. El Vasco es un empresario. Más que eso. Un hombre en el cual la Organización podía poner su confianza, entregarle representación y corresponsalía. Un señor. No como vos, Cabeza. Un señor. Un tipo que piensa y habla el lenguaje de los negocios. No la jerguita tuya, Cabeza (Martelli, 1977: 87-88).

En este diálogo se representa el pacto que ya ha comenzado a funcionar con los franceses, el de la destrucción de El Vasco, pero también la imposibilidad de una continuidad en sus negocios. Se desnuda allí la trampa de El Vasco que consistía en atribuir a ambos jefes el asesinato de Don Pedro y el robo de la heroína, para que estos se eliminaran mutuamente. Se sobreimprimen las traiciones y se marcan los límites de la asociación luego de la venganza por la muerte del amigo. Se adelanta, de esta manera, la ruptura de la asociación con los franceses.

Por su parte, la acción planteada desde La Nostalgia es a la vez local, porque comprende el pacto con Don Laura y la vigilancia de Don Cosme y nacional, porque se planea la destrucción de las zonas de comercio de El Vasco. Del mismo modo, remite al pasado, cuestión que se expresa desde la designación del lugar y las historias de los personajes con que se asocia allí El Cabeza, y se proyecta a la programación de las alianzas y contrapactos del futuro. La narración está cuidadosamente organizada ya que, aunque haya rupturas en la temporalidad del relato, siempre se aluden con exactitud los lapsos transcurridos.

La escena clave se ubica en el octavo día, al concluir el armado de los mapas, cuando el acuerdo es evaluado por el narrador como "un trato justo", ya que solo ha intercambiado alguna información a cambio de los hombres que El Francés provee para atacar a El Vasco (Martelli, 1977: 63). Este monólogo interior de auntoconvencimiento es el paso previo al encuentro con el viejo propietario del almacén, que constituye la segunda parte del acuerdo forzado:

> Esperábamos las palabras de Don Laura porque nosotros teníamos que responder y proponer, no explicar. Y Don Laura se guardaba las palabras porque sabía que, en mi caso, podía ofender una amistad de años. Y porque desconfiaba de los extranjeros, de las organizaciones, de los hombres que hablan de negocios sin haber jugado al truco o al póker; sin haber preguntado cómo ha muerto el polaco en la laguna; sin haber amanecido clavando un grueso cuchillo de cocina, como si fuera una daga, a treinta pasos del eucaliptus seco (…) Tal vez los años me habían hecho parecido a los otros. Por eso, también mi tristeza (Martelli, 1977: 65).

En este fragmento emerge fuertemente la contradicción que venimos enunciando entre el código de la amistad y el de los negocios, la primera, marcada por ese iterativo[61] que hace hincapié en los hábitos, la segunda por la asociación con los otros. En definitiva, lo que el monólogo interior a dos tiempos está mostrando es la diatriba del personaje con su propia conciencia, en referencia a esta relación con los otros delincuentes.

---

[61] Pimentel define este fenómeno de frecuencia en el relato del siguiente modo "(…) cuando sucesos semejantes, que tienen lugar en más de una ocasión en la historia, se relatan sólo una vez (…) Como señala Genette, en las formas tradicionales del relato la narración iterativa se utiliza para los resúmenes" (Pimentel, 2014: 55). En este caso, el resumen alude a un hábito que es signo de la amplitud temporal compartida por la amistad.

La primera traición que se registra en este ámbito es justamente el asesinato de Don Laura luego del éxito de la operación contra El Vasco. Esto produce la ruptura con el extranjero y la reunión de El Cabeza con sus jefes zonales para tramar la Operación Roja que cruza el resto de la novela. La nueva operación también estará signada por la traición y la violencia en un marco narrativo en el que sobresalen las escenas, donde lo que se dice en discurso directo se contrapone a lo narrado en el orden de la acción y donde cada vez se destaca más el método afectivo de El Cabeza en contradicción al del Francés.

Todo lo dicho y hecho al interior de la historia por estos personajes se reinterpreta en la narración de la segunda parte de la novela y se presenta como doblemente contradictorio. Mientras El Cabeza se lamenta por la violencia ejercida y recorre los circuitos de ilegalidad pampeana castigando a los traidores, la alternancia entre la narración asumida por el personaje y la presencia de un narrador ajeno focalizado en este acentúan la contrariedad creciente que impulsa el final del jefe:

> El Cabeza, siente, esta vez, lástima. Piensa, de pronto, que está cambiando la despiadada e irracional máquina de El Vasco por otra, pero despiadada y racional. Piensa, o mejor dicho, sabe para siempre que ha estado perdido, como el escriba en el rinconcito, en la administración; que su pedazo de orden también se ha convertido en una cosa burocrática. Sabe para siempre que vuelve a ser hombre de amistades, de compañerismo, de amistades personales, capaz de tanta tristeza como la de ahora, camino a Moreno, hacia traiciones que deben ser castigadas sin fervor (Martelli, 1977: 101).

Paralelamente a la tensión progresiva con El Francés aparecen pactos externos a esta asociación, como el encuentro con El Vasco para castigar al traidor Ray. Este delincuente aliado con El Cabeza y dispuesto a traicionarlo con El Vasco es el eje de la ruptura que se evidencia en los diálogos delictivos, poéticos, plagados de anáforas y repeticiones que definen una dinámica del sentido connotado en los pactos y contrapactos. En definitiva, lo más importante es lo que no se dice, el lenguaje en la novela narra acuerdos solo para mostrar el modo en que estos son violados luego, el sentido escapa, así, por los resquicios de lo silenciado. Las estrategias delictivas permanecen en el plano del enigma, aun cuando podamos asistir al fluir de la conciencia de El Cabeza, porque sus planes solo se descubren conforme avanza la historia y son atravesados por múltiples movimientos, cambios y traiciones.

El Cabeza va permeando en su monólogo interior tensiones y oscilaciones que adelantan en final: "Yo era un empresario y me daba asco. Yo liquidaba a El Vasco y me daba asco (Martelli, 1977: 109)". Desde este posicionamiento del jefe delictivo hay una fina línea que define el uso de los códigos morales y políticos de la propia organización, es decir, todo lo que advertimos en los antagonismos con El Francés se profundiza en esta instancia. Primero, se establece una supuesta posibilidad de separar el uso del poder de un abuso, lo que denota el fondo ideológico que conduce al

fracaso del jefe en un discurso en que se explicita la intención de no prostituir la autoridad y de comprar "oportunidades y no gente". Lo que busca el personaje es, de este modo, la aventura juvenil y por eso, en detrimento de la burocracia que implica ejercer el mando, se privilegia por momentos la "emoción de trabajar para otros". Estas tensiones se complejizan cuando la eficiencia se opone a la búsqueda de la felicidad en las sucesivas transgresiones a las estructuras de dominio que rigen las organizaciones delictivas (Martelli, 1977: 110).

Las oposiciones se complementan con designaciones y descripciones en la escena con los jefes franceses. Estos proponen a un desfigurado Cabeza –que ha mancillado sus valores y su integridad anti-institucional castigando violentamente a los culpables de las traiciones en el interior de su organización– ocupar el lugar de El Vasco. Sin embargo, esta propuesta se rechaza tanto física como discursivamente, el uso de la palabra por parte de El Cabeza en esa escena tiene la forma de un espasmo violento, efecto reforzado por la descripción y acción de un cuerpo sucio y enfermo que regurgita en presencia de los inmaculados franceses. El lenguaje que descubre sus trampas e ignora las amenazas funciona como un revulsivo en esta escena. Pareciera que luego de la asociación con los capitales monopolistas extranjeros, el diálogo viene a recomponer una identidad perdida en la identificación con lo marginal. La imagen refuerza la oposición con la descripción de los franceses, afeitados, limpios y vestidos con camisas de seda, corbata y saco que hablan de un pacto a El Cabeza, barbudo, con la ropa manchada de sangre y barro, y olor "a chivo" (Martelli, 1977: 111). El exhibicionismo de la pulcritud extranjera provoca un comportamiento que ostenta la "barbarie" local en clave de resistencia, como oposición a semejante hipocresía civilizatoria.

Más allá de esto, dicha escena es clave porque la falsificación se pone en el centro de una asociación propuesta en base al informe apócrifo de Pierre, El Francés. Mientras el "pobre" objetivo del jefe local es tranquilidad en su zona, el ejercicio local del poder -indiferente al crecimiento imperialista y a los capitales extranjeros, sean de Miami o Francia-, reflejado en un nuevo rechazo a esta propuesta de asociación, la escena cierra con un anticipo sobre el comercio de armas que se resolverá después. Este indicio se construye a dos puntas, ya que el objetivo de la patria chica, pretende ostentar una transgresión de fondo para el crecimiento de los monopolios que intentan hegemonizar el poder productivo de El Cabeza. A su vez, la imposibilidad del jefe de reconstruir este modo de organización, en el medio del desarrollo económico que impone otros métodos, funciona como impulso para la utopía del final, la del retiro y la Operación Roja.

El Cabeza contra los capitales nacionales

La derrota de los franceses abre un segmento de la novela en que se superponen los nuevos comienzos amistosos y los engaños a antiguos

socios. El regreso a La Nostalgia está atravesado por una reflexión desde el interior de la conciencia del personaje sobre la traición. Sin embargo, la posibilidad de deslealtad que se registra en esta instancia puede implicar a cualquiera de sus aliados, mientras un mínimo indicio hace suponer el regreso a los códigos morales antiguos: un mensaje dejado a Don Laura que reza "El Cabeza ha vuelto". Entretanto, la operación que avanza es mucho más que la reafirmación de lo propio ante las corporaciones: "El Francés o El Vasco son gerentes de sociedades anónimas; son ejecutores de la traición misma, son traidores. Jugar el juego de uno o de otro no me compromete. Son bancos y los bancos son inmundos. Son sociedades anónimas y las sociedades anónimas son inmundas" (Martelli, 1977: 127). Los códigos del pequeño comerciante que quiere mantenerse al margen de los grandes capitales toman aquí otra dimensión, que abre un tajo en la novela por donde entrará la Operación Roja.

La resistencia a ocupar el lugar de El Vasco responde al objetivo privado de El Cabeza, pero también al rechazo de las asociaciones políticas con sectores del poder económico. El antagonismo con El Vasco viene a completar los códigos marginales de un personaje que hacia el final solo encuentra como respuesta la traición sistemática al modo de vida delictivo. Una de las contradicciones principales que registra el crecimiento del capitalismo en su etapa imperialista se vuelve significativa en la oposición entre estos delincuentes: la injerencia del capital extranjero. Esta es rechazada por El Vasco para fortalecer los propios dominios, de allí el auto-robo de la heroína para inculpar a los franceses: "Nadie vale nada. No hay poder ya. Hay poder delegado. Dan lo mismo los franceses o los yanquis" (Martelli, 1977: 122). El esquema de imperio mafioso de El Vasco se alza sobre estas premisas, monopolizar el uso de la fuerza en grupos de choque que defienden intereses de poderosos y fortalecer el comercio ilegal con estos métodos:

> El poder de El Vasco. Los hombres mejor pagos de la Argentina; los que hunden delegados y estudiantes en el río; los que liquidan a la gente demasiado independiente en la Orga (después de mi expansión hacia el Norte ya no se cometieron errores ni hubo más feudos que los pequeños y permitidos); hombres rápidos, oscuros e impunes. Muchos policías retirados; muchos delincuentes retirados. Gente disciplinada y apta para todo tipo de negocios. Porque El Vasco es todavía, ahora cuando lo miro, desde arriba, de espaldas al fuego, mucho más que un contrabandista. Es un posible diputado; es, de hecho, Director General de un Ministerio; come con políticos y con Secretarios Generales de Sindicatos (Martelli, 1977: 123).

Allí cobra una nueva dimensión localista la mencionada tríada del Estado (ministros, diputados y políticos), los sindicatos (burocracias en tanto se refiere a los Secretarios Generales) y los empresarios privados (tanto de la producción legal como ilegal: gerentes y jefes de organizaciones criminales). De hecho, en la novela se enuncia que los negocios legales e ilegales (hoteles, *nights-clubs* y "*call-girls*", compañías agroforestales,

sociedades con capitales italianos para construcción, licitaciones, campos y flotas de camiones, corporaciones pesqueras, al igual que el poderío sobre medios de comunicación, radios de las fronteras con Paraguay y Brasil) forman parte de modo parejo del capital del delincuente. Sin embargo, lo que enfatiza esta cita es la fisura entre ambos jefes delictivos, entre el utópico feudo de El Cabeza que mantiene una organización económica atrasada, localista, nacionalista y la ambiciosa organización de El Vasco, adaptada ya a las grandes estructuras capitalistas, haciendo pie en la burocracia, la clase política y ciertos sectores de los altos mandos sindicales. El estatuto social de su poder armado, compuesto por ex delincuentes y ex policías, muestra que la ley en estas novelas es un campo de operaciones que las organizaciones delictivas aliadas al poder pueden atravesar desde ambos lados con el fin de obtener ganancias económicas.

De modo que el resultado no puede ser otro que una hegemonía más o menos estable, reforzado por la organización de un monopolio predominantemente capitalista, que se sostiene no solo con ganancias económicas sino también con una red que incluye la organización de la violencia armada, los medios de comunicación y las relaciones con otras corporaciones (Martelli, 1977: 123). En una escala menor, El Cabeza representa y domina también importantes contactos y poderes económico-sociales, aunque en su discurso rechaza a las operativas centralizaciones de capital y al imperialismo. Al comienzo de la novela el narrador logra autodefinirse del siguiente modo: "Soy un señor. Ya dejé de ser un jefe. Soy más que un jefe –trato de explicarme a mi mismo-, soy un mito. Me digo. Soy el poder, me repito" (Martelli, 1977: 7). No obstante, al final, esta definición se vuelve hacia su contrario, porque una vez conseguidos los triunfos sobre El Francés y sobre El Vasco que reafirman su poder, el jefe encuentra una trayectoria hacia el anarquismo.

La "venta" de armas a organizaciones subversivas (es una operación en apariencia comercial, pero, al final, se rechaza el dinero) es gesto que implica lo opuesto al comercio: la militancia activa tramada como traición a la motivación del dinero. Pero esto no constituye una desidia aislada, las traiciones son sistemáticas e incluyen una compleja concepción del discurso de la ficción, el modo en que se distribuye la información en la novela apunta a develar el mecanismo ininterrumpidamente repetido de la falsedad, sembrando indicialmente la rebelión final contra toda clase de poder. Primero, los pactos con los extranjeros son abandonados a partir del asesinato de El Francés, luego irrumpe una nueva asociación -que será finalmente quebrantada- con los capitales locales en una fiesta organizada por El Vasco. Hacia el final, apoyado por sus seguidores más fieles, crece la apuesta en una Operación Roja que tendrá éxito solo si rechaza el dinero, lo que implica el engaño a los demás delincuentes. Dicha secuencia resulta, por último, fundamental para evitar una falsa dicotomía entre los poderes económicos locales y los extranjeros.

Operación Roja, enigma y traición

Al comienzo dijimos que la traición es el modo en que se resuelven en la historia policial las constantes contradicciones que aparecen en torno a la actividad productiva del delito. Porque pareciera que lo que subyace a las trampas y asociaciones es una decisión imposible que debe tomar El Cabeza, una elección entre adoptar las alianzas y modos de funcionamiento de los capitales extranjeros o sostener las de los capitales nacionales. De ahí que el jefe invente una tercera opción por fuera de lo delictivo, la traición a ambos y la asociación indirecta con los subversivos como gesto previo a su ansiado retiro. La historia es el recorrido de un jefe hacia la rebelión desviada -único modo en que este puede asumirla- puesto que lo que en un principio parecen diferencias de métodos con las organizaciones monopólicas se convierten progresivamente en antagonismos irreconciliables hasta explotar en el fracaso de la Operación Roja. Una vez que todas las corporaciones han sido desbaratadas por El Cabeza, el perjurio se extiende a la propia organización y hasta a su rol de dirigente del comercio ilegal, mediante el movimiento extremo de rechazar el dinero por la venta de armas.

Como sostuvimos arriba, la regulación de la información provista por el narrador es central para dar cuenta del modo en que se teje el acceso a la verdad en esta novela policial. Por ejemplo, en la organización del relato, mientras se narra el asalto del El Francés a La Nostalgia amenazando a El Cabeza por su encuentro con El Vasco, Don Cosme/El loco (quien tiene a su cargo la ruta Formosa-Bolivia) se revela como jefe del operativo de rescate, cuya identidad ha estado vedada a los lectores (igual que a El Francés). Por tanto, el descubrimiento del lector corre paralelo al de El Francés derrotado. A la vez, este este punto es crítico en el orden de la historia, porque allí es donde se superponen todos los engaños, mientras el narrador nos mantiene al margen de sus previsiones, logrando mayor efectividad en los develamientos, y auto-revelándose como posible traidor ante el lector.

La secuencia de engaños ocultados por la narración va desde el robo de la heroína que deviene en el asesinato del viejo Pedro a la asociación con El Francés para derrotar al enemigo en común en el operativo isleño "La Nostalgia". Sin embargo, la estructura de cajas chinas que asume el perjurio es más compleja que lo secuencial, frecuentemente se constituyen traiciones adentro de traiciones. El operativo de El Tigre, de este modo, revela una trampa doble de El Vasco, en medio de la cual proliferan los secretos y fraudes entre El Cabeza y El Francés. Y hay transiciones mediadas por una voz delictiva que relata la ambigüedad y la duda: "Mientras apunto a ese asesino escuálido (…) me doy cuenta que yo he sido el factor imprevisto. Al mismo tiempo inteligente y estúpido: me doy cuenta de que he dudado, porque me han roto un mundo en el que la solidaridad es una regla" (Martelli, 1977: 137).

El Cabeza se autodefine como factor inesperado para los demás jefes criminales, pero lo que en todo caso deja ver esta declaración es la manipulación de la información en la superficie discursiva, ya que la previsión, los planes, los procesos preparativos rara vez se narran. El lector, como ejemplificamos antes, asiste a la traición con la misma sorpresa con que lo hacen los perjurados.

A la vez, una trama de contradicciones entre lo emocional y lo económico pareciera definir cada jugada y regir las conspiraciones. Impulsos como el peligro y el miedo que provoca la aventura configuran la base sobre la que el personaje se afinca cuando quiere acercarse a lo humano y alejarse de su rol de frío comerciante patibulario (Martelli, 1977: 137). Por su parte, según confiesa el narrador, la capacidad de mentirse a sí mismo es lo que mueve a El Cabeza hacia la búsqueda de una alternativa de salida. Al final, tanto el Vasco, como Florence y El Tano han sido usados, pero la estafa es perpetrada por un jefe delictivo "asqueado del poder" (Martelli, 1977: 138), que pareciera reinventarse como transgresor individual en cada movimiento de rechazo a la dominación. En esta instancia se da a conocer el mensaje cifrado respecto de la operación roja, oculto entre la ropa del muerto Pierre. El Cabeza tiene que reconstruir este negocio en medio de una crisis desatada por la muerte de San Pedro.

La sospecha instalada por El Tano respecto a la fidelidad del jefe se profundiza en esta etapa, mientras El Rojo se abre camino en la organización para ocupar el lugar de "segundo" de El Cabeza. La acción de este segmento se abre con el descubrimiento y castigo de un traidor, y se cierra circularmente, con el asesinato del protagonista que ha violado una regla delictiva y comercial. Pero la exigencia de castigo al engaño originario provoca una nueva crisis en la conciencia debatida de El Cabeza. La diversión suscitada en los otros delincuentes por el escarmiento de Jorge el pequeño, antiguo macró que ha intrigado contra la organización, contrasta con el hastío del protagonista que toma la voz en primera persona para expresar su propia razón paradojal:

> Hacía demasiado tiempo que éramos respetables. Tanto, como para que nos quedara sólo una violencia primitiva, unas ganas de reventar y torturar, de respetables que éramos. Me sentí cana. Sentí que el poder nos había vuelto canas (…) Yo había inventado el teatro y había que seguir las reglas. Me repugnaban, de pronto, todas las contradicciones. Yo era y no era. (Martelli, 1977: 150)

La antigua obligación "honrosa" de castigar una traición desestructura al personaje, esto ya es signo de que los códigos delictivos defendidos en la primera parte se comienzan a romper. El antagonismo con El Vasco evoluciona hasta el punto máximo de reproducir extremos de violencia y poder, y es justamente allí donde aparece la única referencia interdiscursiva al policial en la novela: "Sentí que había hecho un teatro, como el final de las novelas policiales de mierda, las clásicas, cuando el detective señala al malo" (Martelli, 1977: 149). Se nombran las novelas

clásicas como manera de exhibir una toma de posición y una autoinscripción concreta en el género negro, replicando la estructura de la novela: lo que no se dice determina la organización discursiva. De la misma manera, en la cita, no es el delito el que se pone en cuestión sino el enigma de los policiales clásicos, fuertemente direccionados por un detective que descubre la verdad. Mientras la única verdad reconstruible en este relato negro, es la de la traición, dado que el modo en que se resuelven las contradicciones es violentando los principios de asociación. En definitiva, se está dando cuenta de las formas sociales del delito (más allá de sus motivaciones y procedimientos) como rama de la producción que, en su funcionamiento, provoca todo tipo de rupturas y movimientos.

Consecuentemente, hay un quiebre temporal en esta escena, que contribuye a poner en eje una continuidad semántica con el momento de enunciación desde la selva. El instante en que se castiga a un traidor, y el tiempo en que el jefe decide convertirse en renegado, se exponen a esta altura de la novela para que el lector los conecte con la resolución de la última trampa: "Está de espaldas ahora; hace que vigila por la gran ventana. Hoy, en la selva" (Martelli, 1977: 151). El Cabeza ya no es el pequeño comerciante que solo quiere el dominio de su zona, sostenida con la apropiación de negocios legales, medios y relaciones con militares. Aquí la estructura organizativa de las actividades ilegales se rompe a la vez que se develan las estrategias enunciativas. Vale citar de manera extensa la concentrada información del capítulo "XLV", cuando El Cabeza asiste a una oficina de exportaciones, en pleno inicio del viaje hacia la Operación Roja.

Una oficina imprescindible y odiada:

> huele a respetabilidad y la respetabilidad –lo ha dicho tantas veces a su gente-es lo contrario del respeto. En esa oficina se condensa Buenos Aires. Lo ahoga; tanto, o más, que el traje, la corbata, los pequeños gemelos de plata, la carpeta de cuero de Rusia, el almanaque de la Asociación de Criadores de Aberdeen Angus, la secretaria, los empleados, las empleadas. Piensa (…) cómo temblarán esas almas pulcras el día en que estalle todo; y desea, como lo ha deseado mil veces, que todo reviente, nada más para que los demoren, los detengan, les peguen un poco y les broten del cuerpo los humores tan cuidadosamente controlados, y jedan de una vez y sospechen (…) que cada oficina respetable oculta la sordidez, la desgracia, la mentira, la explotación, el dolor, la bosta (…) Y, también como siempre en ese despacho, El Cabeza tiene una pasajera vergüenza de sí mismo, El Cabeza no es nadie para juzgar y se lo dice así, en tercera persona… (Martelli, 1977: 172)

El deseo de "que estalle todo" es un indicio de la tensión creciente en el personaje, que experimenta la hipocresía social, la explotación, la mentira y los negocios sucios escondidos tras una oficina respetable. El detalle decorativo que se destaca no es menor, el almanaque de la "Asociación de Criadores de Aberdeen Angus" refiere en un punto, si lo pensamos de manera metonímica, a todas las asociaciones económicas

legales que funcionan en oficinas tan pulcras como la que allí se describe. Lo urbano-oficinesco es rechazado por el fascineroso de los terrenos selváticos, mientras se enuncia que este punto geográfico concentra "todo Buenos Aires" porque concentra las relaciones sociales que prevalecen en la ciudad, el dinero que proviene del campo, y la administración escrupulosa de los respetables empleados.

En este sentido, la repugnancia de El Cabeza avanza hacia una respetabilidad en las apariencias, mientras su participación lateral en los negocios capitalistas se enuncia en una distanciada tercera persona, que advierte "no ser nadie" para juzgar. El delincuente se presenta como un asocial, un marginal antes que un empresario, que prefiere ocultarse entre sus ropas olorosas y sucias, y que mantiene un modo de hablar estrictamente enigmático, codificado, violento, al tiempo que prefiere recorrer la selva y la humedad barrosa de El Tigre antes que la Buenos Aires agobiante. Pero su actividad no es ajena al mecanismo productivo capitalista, y de allí la ambigüedad que no se resuelve. Puede ser un *outsider*, mantenerse en el terreno, fuera de las burocracias oficinescas, rechazar al poderoso Vasco, a los franceses, y hasta a la apariencia respetuosa que esconde la explotación, pero la propia transgresión dentro del delito ya no es suficiente para ocultar la contradicción que se está gestando en el nivel de su conciencia permeada en la enunciación.

En este sentido, la noción de hegemonía se resignifica atravesada por el delito, porque implica las alianzas y contra-pactos fracasados o efímeramente exitosos entre delincuentes, burócratas sindicales, empresarios monopolistas nacionales e internacionales y sectores estatales para configurar un poder económico y político que atraviesa los gobiernos de turno y las fronteras nacionales. Seguiremos desarrollando esto en los próximos capítulos. En todo caso, lo que importa señalar a partir de estas dos novelas es que la hegemonía delictiva plantea un ejercicio de la coerción que es estatal y "para-estatal" –en complicidad con los monopolios de la violencia legal, la policía y las fuerzas armadas–, para el beneficio de los sectores dominantes, como en *Los tigres de la memoria*. A su vez, en *El Cabeza,* las asociaciones "consensuales" están preñadas de violencia. Siguiendo a Walter Benjamin, podemos decir, "conservadora de derecho" –cuando las pugnas se desarrollan en torno a las zonas de ganancia ilegal-, y "revolucionaria" –cuando se traiciona las asociaciones delictivas para dar paso a compromisos ideológicos contra el Estado a partir de la Operación Roja–.

Finalmente, observamos aquí la importancia central de la noción de modo de producción jamesoniana, como relato maestro estructurador que nos permite comprender los objetos artísticos en relación a las dimensiones históricas del pasado, del presente y también del futuro social. Dijimos anteriormente, siguiendo a Jameson, que el modo de producción permite hacer una lectura atenta que "unifica" todas las épocas históricas en sus conflictos y diferenciaciones yuxtapuestas. Ahora, en relación al policial, podemos decir también que el delito es un operador de lectura relacionado

a la producción social: Como los grandes géneros literarios, el policial ha sido capaz de discutir lo mismo que discute la sociedad, pero en otro registro. Eso es lo que hace la literatura: discute lo mismo de otra manera. ¿Qué es un delito, qué es un criminal, qué es la ley? (Piglia, 2001: 66).

El delito en esta novela se representa como una rama de la producción social que, estando ligada a los márgenes, encuentra su lugar junto al heroísmo del desinterés -un criminal que muere como un mártir por su solidaridad con la guerrilla- y la utopía "revolucionaria" -un final que queda enunciado como pura posibilidad-, desnudando los mecanismos de funcionamiento del poder que atraviesan varias épocas y territorios.

Delito y futuro en Los tigres de la memoria *y* El Cabeza

Osvaldo Soriano dijo que había sido una novela
profética con respecto al Proceso… Convertí una agencia
parapolicial en un universal perfecto. Esa fue mi anticipación.

Juan Carlos Martelli, memorias inéditas [62].

Como ya señalamos en capítulos anteriores, *Los tigres de la memoria* lleva el sello de la violencia producida por el período dictatorial de la "Revolución Argentina" que estaba concluyendo y, de algún modo predice el recrudecimiento del horror que encarnará el "El Proceso de Reorganización Nacional" (1976-1983), que representa el mayor genocidio en la historia argentina. También *El cabeza* permea la violencia estatal y la rebelión por medio de la asociación entre Estado, burocracias sindicales y propietarios de grandes negocios delictivos. Ya vimos cómo estas novelas exponen una serie de contradicciones sociales que se resuelven mediante la traición o la insurrección. En esta etapa, recuperaremos otro de los ejes centrales con los que se reflexiona en la narrativa vinculada a las dictaduras, el lazo entre el pasado y la historia, siempre desde el materialismo como propuesta epistemológica y política. A partir de esto, analizaremos la configuración temporal en ambos textos, en relación a la reescritura del género policial y la manera en que se enuncia la conexión conflictiva con el pasado.

Por su parte, más allá de las conclusiones en torno a la historia que devendrán del análisis de la novela *Los tigres de la memoria*, quisiéramos señalar algunas consideraciones enunciadas en el prólogo a la reedición de 1997. En primer lugar, advertiremos que del mismo modo en que Walter Benjamin parte, en "Tesis sobre la historia", de una interpretación apócrifa

---

[62] Las memorias aludidas son inéditas, fueron facilitadas para nuestra investigación por la hija del autor, Marina Martelli.

del cuadro que recuerda de Paul Klee, Martelli define la memoria[63] como distorsión y el engaño, hecha con "la trama de los sueños" (Martelli, 1997: 11). Se establece así una relación entre la rememoración y la literatura, que es engaño porque recrea el mundo con sus propias reglas, pero afianza sus raíces en lo real. A la vez, dice Martelli, narrar es recordar: "Cuando Cervantes se burla de la caballería, la memora para siempre" (Martelli, 1997: 9). En este sentido, el autor revela que *Los tigres de la memoria*: "Es un libro con muchas páginas en blanco y con muchos textos ajenos. Una suma de dudoso heroísmo, excesiva autocompasión y cuentos cambiados. Cada memoria es una novela" (Martelli, 1997: 11). El heroísmo no es allí algo absoluto que responde a una lucha entre el bien y el mal y no es omnipotente, sino dudoso y circunstancial porque refiere a los actos transgresores e individuales de un personaje marginal contra el poder de turno.

De este modo, el "Prólogo", que actúa como instrucción de lectura, establece una relación con lo ideológico que no podemos obviar:
He tratado de no ser tendencioso. Una ambición increíble que el periodismo conoce muy bien. Soy tendencioso a pesar mío. Lo somos a pesar nuestro. O lo asumimos, a veces, encandilados por la necesidad de cambiar una Sociedad que, por ahora, es más o menos injusta en todas partes (Martelli, 1997: 10). Es decir, la perspectiva de un mundo injusto e imperfecto se construye como premisa para la configuración de la ficción, a la vez que el deseo de cambiarlo. Este último es mayormente refundado por una juventud idealista e ideologista, "sacrificada" luego por el triunfalismo que ostentan los movimientos revolucionarios de la época, oscilantes entre el fracaso y la violencia. Esta crítica a las instancias de rebelión del pasado entraña el mismo espíritu que el ataque de Benjamin hacia el triunfalismo contenido en la idea de progreso inevitable, sostenida por algunos sectores de la izquierda internacional (como señalamos en la sección sobre hegemonía) aún a las puertas de la derrota y el genocidio.

Por otra parte, la figura del escritor en el "Prólogo" de *Los tigres de la memoria* es la de aquel que puede predecir o percibir el salto temporal de la historia. Es que allí, además de destacar la propia escritura del terror

[63] No tomamos aquí el objeto de la "memoria" sino en su estricta relación con la configuración de la historia y el pasado benjamineana, dado que dicho eje ha sido ampliamente analizado en relación a la literatura durante y después de las dictaduras. En este punto, podemos destacar, a modo de ejemplo, el modo en que Miriam Pino alude a esta temática respecto a la ficción policial post-dictadura: "Si como asegura la filosofía, la violencia es una inscripción cultural y el crimen y/o el delito son el resultado del constructo estatal, su sentido en consecuencia también está tramado por la memoria. Así, la literatura articula en un arduo ejercicio de resimbolización el pasado y el presente. Es por ello que formas refractadas de la memoria se encuentran potenciadas en ciertos géneros como el policial en donde se hace uso de ella para producir determinados efectos de sentido; en consecuencia, aquella motiva un análisis de las condiciones del pasado y del presente porque desde este cronotopo se memoriza" (Pino, 2014: 13).
Las construcciones respecto de la historia y rememoración que aquí trabajamos refieren a nuestra lectura de los modos de producción en contradicción a partir del delito, por eso circunscribimos nuestro eje de lectura a la categoría de lo temporal.

anticipado, Martelli narra un encuentro con Julio Cortázar, donde el autor de *Rayuela* le profetiza la reedición de *Los tigres* en Argentina. Si la cita entre dos tiempos históricos, entonces, ocurre en la novela como un encuentro entre un padre y unos hijos perseguidos, en el medio, se percibe un desarrollo incipiente de los grupos parapoliciales que dominarán la escena política de los años que siguen. En algún sentido, el orden temporal es subvertido, en un movimiento donde es posible leer indicios del futuro porque se percibe críticamente el presente.

Tesis sobre el pasado en subversión

Como ya señalamos, para problematizar el modo en que aparece la recuperación del pasado enunciada en la novela, son relevantes las ideas expuestas por Benjamin en el texto "Sobre el concepto de historia" –cuyo título también es traducido como "Tesis sobre la historia", apuntando más concretamente al carácter de propuesta teórica y epistemológica del escrito benjamineano–. Redactadas a las puertas de su suicidio en 1939, las tesis definen un nuevo modo de entender la historia, el tiempo y la memoria en un contexto de fracaso ideológico, persecución y violencia. Bolívar Echeverría, en su artículo "Benjamin, la condición judía y la política" (2005), señala que estas tesis probablemente funcionan como un estudio introductorio a la historia materialista que intentaba construir el filósofo en *Los pasajes de París*. En este marco, el texto propone una reformulación del materialismo histórico como discurso teórico del marxismo verdaderamente revolucionario, desde la impronta de la derrota de la socialdemocracia, la incidencia del reformismo y la degeneración del socialismo ruso –después del Tratado de Munich (1938) y el Pacto Germano Soviético (1939)–.

Por su parte, también Martelli escribe estas novelas a las puertas del gran genocidio perpetrado por la dictadura argentina de 1976, período durante el cual *Los tigres de la memoria* es prohibida y se impide su reedición, a pesar de haberse agotado la primera impresión. Otro punto en común que podemos señalar en las trayectorias de los autores tiene que ver con el compromiso en la difusión del marxismo, ya que, en sus Memorias inéditas, el escritor argentino confiesa haber enseñado esta teoría –dado el alto nivel de confusión ideológica que registra en el momento–, aunque sin haber leído todo *El Capital*, hecho en el que irónicamente se ve identificado con Louis Althusser[64].

Asimismo, si Benjamin es hostigado por su posición política y su origen judío, Martelli es amenazado por la investigación sobre el contrabando que aparece en *El Cabeza* y conminado al exilio; aunque durante la dictadura permanecerá en Argentina, incluso ocultando en su

[64] Esto alude al texto de Althusser –"¿Cómo leer « El Capital »?" –, en el que el filósofo realiza una arbitraria selección sobre el libro de Marx, aconsejando dejar de lado la Sección I -que solo podrá ser leída luego de las Secciones II, III, IV y VIII- y omitir directamente la Sección V.

casa a compañeros perseguidos. Por esta razón, creemos que las condiciones de producción de estos textos dan cuenta de la necesidad de reflexionar de manera crítica sobre la "redención" de un pasado de derrota.

En cuanto las tesis benjaminianas, siguiendo a Echeverría, resaltaremos las dos imágenes alegóricas que expresan los conceptos centrales de la redefinición del materialismo marxista como perspectiva de estudio. La primera alegoría proyecta el materialismo histórico en la figura de un muñeco autómata vestido de turco, que juega al ajedrez, tiene asegurado el triunfo en la partida y es manejado por un enano corcovado, la teología. En un gesto de combinación del *utopismo occidental* –entendido como reconocimiento del mundo imperfecto e incompleto pero capaz de transformarse en una versión acabada, auténtica y virtual– con el *mesianismo judío* –definido como posibilidad de redención de una historia dominada por el mal (Echeverría, 2013)–, Benjamin propone "cepillar la historia a contrapelo" (Benjamin, 2012: 172), desde la tradición de los oprimidos. Así, la teología "se pone al servicio" del materialismo para imaginar una ciencia histórica del futuro.

La otra alegoría está centrada en la imagen del *Ángelus Novus*, inspirada, según el mismo Benjamin, en un cuadro de Klee donde se personifica un ángel que se aleja del pasado con los ojos vueltos hacia la catástrofe que este representa. Una tempestad –el progreso– lo impulsa hacia el futuro, hacia el cual vuelve la espalda pretendiendo un imposible: recomponer lo destrozado (Benjamin, 2012: 173). Según destaca Echeverría en "El ángel de la historia y el materialismo histórico" esta interpretación del cuadro de Klee es una invención de Benjamin o bien, una referencia apócrifa, dado que no parece describir sino otra imagen, la del gravado de Gravelot y Cochin, que lleva el hombre *El ángel de la historia* y es probablemente conocido por el filósofo debido a sus estudios sobre el barroco alemán (Echeverría, 2013). De este modo, una de las operaciones que inaugura la teoría benjamineana sobre la historia sería la falsificación o el error. El filósofo recuerda una imagen que no se corresponde con su referencia, o bien ficcionaliza el referente.

Por su parte, Stefan Glander, en su minucioso artículo "¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?" se pregunta acerca de las razones ontológicas, epistemológicas y políticas de dicho gesto en el ángel benjaminiano. Entre las razones ontológicas, subraya que el futuro no existe materialmente sino a través de una idea forjada en el presente, y por tanto, el progreso no se lee sino como alejamiento del paraíso perdido. Epistemológicamente, resulta interesante el cuestionamiento del concepto de progreso lineal e indefectible propio de las interpretaciones sesgadas de la teoría materialista. La concepción del tiempo como absoluto y lineal es necesaria para un capitalismo que precisa equiparar productos inequiparables, revelando su carácter de construcción ideológica. A su vez, en dicha formación social regida por fuerzas anárquicas que no controlan del todo la producción, el progreso implica avanzar ciegamente en la lucha por la supervivencia, como parte de un desarrollo dominado por fuerzas

externas, ajenas a nuestra voluntad. Esto entraña una contradicción entre avanzar y retroceder, representada en la imagen del ángel que mira hacia atrás mientras avanza y queriendo detenerse (Glander, 2013).

Según Glander, es necesario mirar hacia atrás para conocer el pasado, lo que implica contraponerse la fuerza del olvido. Es decir, para activar la memoria se necesita confrontar dos momentos históricos. Por eso Benjamin define el pasado como una cita entre las generaciones pasadas y la nuestra (Benjamin, 2012: 168). Así se completa la crítica al concepto dominante y lineal de tiempo, por medio de la inserción de la teología. De modo que el pasado es, para el filósofo, un "índice secreto por el cual se remite a la redención" (Benjamin, 2012: 168), y se recupera el mesianismo para superar esta idea temporal que el marxismo "dogmático", según Glander, demasiado vinculado al positivismo, no puede superar (Glander, 2013). En este materialismo donde el sujeto de conocimiento es la clase obrera, articular el pasado históricamente implica para Benjamin apoderarse del recuerdo como una imagen del momento de peligro, retomando la versión de los vencidos y negando la posibilidad de que la tradición se convierta en un instrumento de la clase dominante. El pasado, entonces, es esa imagen que relampaguea en el momento presente. Esta conceptualización lleva a entender el lugar central de la interrupción en el *continuum* de la historia, prescindiendo de la construcción del tiempo como algo absoluto.

El mesianismo, a su vez, se conecta con la idea de "acto revolucionario" como detención y salto del tiempo en su ciego y supuestamente homogéneo avance. Para Benjamin, las revoluciones no son el resultado natural del progreso de la historia, sino la interrupción de su lógica, donde, por medio de la vinculación con los restos del pasado, se impone el gesto mesiánico de la redención de los vencidos. Sin embargo, la potencia redentora de cada generación es calificada como "débil" en el texto, imponiéndose la ruptura con la idea mitificada de grandes heroísmos. El índice secreto donde el pasado se reinventa son los pequeños acontecimientos contra la opresión. El acto revolucionario es el que logra interrumpir el *continuum* de la historia y acelera el tiempo hacia el futuro, intentando retomar la memoria histórica de los vencidos. En palabras de Benjamin:

> La conciencia de hacer saltar el continuo de la historia es peculiar de las clases revolucionarias en el instante mismo de su acción. La gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día en que comienza un calendario funciona como acelerador histórico del tiempo. Y, en el fondo, es ese mismo día el que, en la forma de los días festivos, que son los días de rememoración, retorna de siempre. Los calendarios, por tanto, no cuentan el tiempo como los relojes. Son monumentos de una conciencia histórica de la que en Europa hace cien años parece no haber ya la menor huella (Benjamin, 2012: 178).

Se percibe, de este modo, cómo la clase revolucionaria quiebra la versión lineal del movimiento histórico, e impone "un nuevo calendario" de

rememoración, una recuperación en el presente de aquello que retorna siempre, y que es un factor acelerador del tiempo. Esto expresa la contraposición entre el tiempo de los relojes y el de las revoluciones y su recuerdo, cuando leer la historia supone también una evocación de las revoluciones.

Temporalidad en subversión en *El Cabeza*

Luego de los recorridos que hemos desarrollado por la dinámica de las organizaciones delictivas en las novelas, cruzadas por la contradicción, la traición y la rebelión, daremos cuenta de los principales procedimientos discursivos que configuran la dimensión temporal en estos textos. En *El Cabeza* hay dos estrategias centrales: en primer lugar, la ficcionalización del momento de la narración que se ubica en un punto de vista "futuro" del narrador. En segundo lugar, la reconstrucción del pasado delictivo del personaje en momentos clave para la construcción de la diégesis. Estas dos operaciones hacen a la organización del relato y a la representación de las contradicciones patentes en la rama productiva del delito, susceptibles de resolución mediante la traición y la rebelión. Es decir, dicha resolución se ubica en la intersección de sentidos entre el texto y lo social. A continuación, realizaremos un recorrido por la organización temporal de los textos para dar cuenta del modo en que estas formas de ordenación de la ficción despliegan los sentidos.

Ahora, en el Búnker, una relectura conspirativa desde el futuro

Como expresamos arriba, el acto de enunciación está ubicado en un tiempo interior a la historia, cuyo sentido podemos reconstruir recién al final de la lectura. Es un doble acto productivo, que comprende la enunciación del relato y la espera de El Cabeza en el búnker para concluir una operación comercial (el contrabando de armas con una agrupación guerrillera). Este es el momento de peligro en la historia, previo a la traición que determina el final trágico, es decir, el quiebre que lleva al jefe a decidir no solo retirarse sino también obsequiar el dinero de las armas a los guerrilleros y proporcionarles una secreta ruta de escape. Los antagonismos señalados contra los capitales extranjeros son derrotados en una primera etapa; los monopolistas nacionales, vencidos en una segunda instancia; mientras en el "ahora" discursivo hay que autodestruir la propia organización criminal en pos de un objetivo rebelde. En este contexto emerge fuertemente la palabra de El Tano, figura compleja que es a la vez traidor (hacia su jefe) y fiel (a la asociación delictiva), con una advertencia fuera de tiempo que se lee como justificación del crimen final: "Ya no podía ser el jefe" (Martelli, 1977: 236).

El Cabeza ha perdido el poder porque la utopía ingresó en el ámbito del comercio ilegal, y ya no puede sostener el contrabando en la zona del norte del país ganada a los monopolios. La pregunta que cruza la novela es ¿cómo se lee la imposibilidad de la rebelión en diálogo con una historia de disputa contra la ventaja de El Vasco y los capitales extranjeros de los franceses? Esta es la mayor contradicción y traición de la historia, desde allí se narra, mientras se va reconstruyendo un ámbito de enfrentamientos delictivos signados por los triunfos de El Cabeza que, lejos de proporcionar un equilibrio, lo impulsan a la rebelión final. Los complots "imposibles" cruzan una historia en la cual todas las organizaciones tienen intereses que chocan entre sí, al igual que los personajes que las integran, los objetivos comunes pueden ser efímeros, a veces, y sospechosos, siempre. El Cabeza reconstruye esta historia desde el futuro anticronológico y rebelde del búnker para comprobar que no importa cuánto poder se haya conquistado, puesto que el retiro del jefe es la utopía nunca alcanzada; y la asociación política espontánea con grupos revolucionarios, la infamia que no se perdona.

Diseminadas en múltiples sectores de la historia, las alusiones al "ahora" de la narración son repetitivas y fragmentarias. La primera vez que se reconstruye esta atmósfera del búnker es en medio de la operación en El Tigre. El Francés y El Cabeza se han asociado para destruir la organización de El Vasco. En el medio de la acción coordinada por el complot de El Francés y El Cabeza para hundir a El Vasco, se propone un recorrido por un territorio no urbano, ajeno al bar de Buenos Aires donde tiene comienzo la narración, al departamento del asesinado Don Pedro e incluso a "El agujerito", refugio de un barrio porteño donde los personajes son asediados por la policía. La llegada al Tigre, en medio de una tempestad que desata la muerte del joven compañero de El Francés y Florence, abre el escenario para los acuerdos truncos entre ambos jefes delictivos. En este contexto se enuncia la orden a Florence: cruzar el arroyo para investigar a Don Cosme. Luego, un narrador focalizado en El Cabeza refiere el regreso de la cronista, quien en un acto de confianza y amor deschava su habilidad de "memoria parlante" (nada escapa de su discursividad y capacidad de registro): "El Cabeza la mira; sos mejor que el cine. Me gustaría vivir con vos para que me cuentes la vida. Así nomás. Yo en un sillón y vos" (Martelli, 1977: 78).

Es allí donde el ahora de la narración se abre paso mediante una voz futura de El Cabeza que interviene para volver a explicar lo relatado, todo es un recuerdo reinterpretado (o contradicho) desde el búnker:

> Estoy recordando y no me perdono. Primero pensé que tal vez no fuera así. Ahora estoy seguro de que no fue así; ahora, sentado en el bunker, aun sin saber si ganaré o perderé; si alguna de las dos opciones tiene algún significado (Martelli, 1977: 80).

La duda sobre la verdad y el relato de un narrador, que ya no es la propia voz del personaje, pero está focalizado en este, queda instalada en esta etapa de la ficción, a partir del atrincheramiento del jefe delictivo.

En la instancia de enunciación, donde domina el absoluto peligro de destrucción (el barro, la tormenta, el agua que nace de la tierra en el ambiente húmedo de las orillas del río) se alude a otro espacio que tampoco es urbano sino el de la selva, y que abre la duda sobre la posible asociación delictiva futura: "Sentado sobre la selva, sobre la tierra roja, rodeado de hombre que llevan armas y que tal vez son, tal vez no son, como hermanos" (Martelli, 1977: 80). También allí se anuncia la posibilidad del retiro y la presión de los hombres que exigen "cosas distintas", en un tanteo que involucra el respeto y el desprecio. El eje de los complots delictivos gira en torno a la posibilidad estratégica de interpretar a otros, sus discursos, sus actos y sus negocios; a la vez que se diseñan complejas maniobras de asociaciones y rupturas.

La intervención de Florence en la casa del viejo, con la consecuente ubicación del narrador en el tiempo del búnker inaugura la acción directa contra El Vasco. Al tiempo que El Tano y la joven viajan a Buenos Aires a iniciar la primera etapa del plan, tiene lugar un diálogo teatralizado entre El Cabeza y El Francés, en el cual se destaca la trayectoria de cada cual por las organizaciones delictivas, se da cuenta del objetivo individual de El Cabeza y se rechaza un nuevo pacto propuesto por El Francés.

Una enunciación del ahora narrativo del búnker enmarca también las condiciones de la operación contra El Vasco, seguido de un informe de El Tano y Florence. La heterogeneidad de los géneros narrativos que rodean a este sector implica una apertura del discurso a reinterpretaciones que dan cuenta de una ambigüedad de la voz narrativa, y de la regulación de la información que se construye a partir de esos fragmentos. Las voces de otros ingresan a la novela por medio del procedimiento de inserción interdiscursiva. En la escena con El Francés, como ya explicamos, el género teatral se refleja en la repetición del nombre de cada personaje antes de su intervención, mientras el informe consta de enumeraciones y frases cortas precedidas también por los nombres de los personajes en cursiva.

En medio de esto, y marcado gráficamente por el cambio de formato en la letra, vuelve a intervenir la voz de El Cabeza desde búnker:

> *Ahora, en el Bunker, entreteniendo la espera en discusiones con gente que me necesita; terriblemente fatigado a pesar de las valijas con dólares; sabiendo que puedo ser asesinado o traicionado más por los míos que por ellos; al borde de decisiones fundamentales; de pronto temiendo al estallido de los escarabajos gigantes contra la luz; o sabiendo que el poder me aprisiona más que la cárcel; solitario como un lobo saciado; esperando que ellos vengan para decidir, pero con la conciencia de que soy yo y nada más que yo –ya que el poder es la soledad absoluta- el juez de lo que tendrá que sucederme (para los demás será destino, o impíamente, locura. Ahora pienso por qué estoy recuperando los pequeños recuerdos* (Martelli, 1977: 91) [La cursiva es del texto original].

Estos fragmentos funcionan como indicios y puesta en duda de lo dicho. Los detalles allí descritos son, para el narrador, banalidades que relata al modo "del ayuda-cámara de Napoleón", por lo tanto, los sentidos no se

ubican en la narración de los hechos históricos sino en la marginalidad alternativa al discurso oficial que constituye la literatura.

Desde allí la experiencia de La Nostalgia se lee como "humana", y potencialmente errónea. El Cabeza del búnker se aparta de El Cabeza de La Nostalgia, y produce un efecto de autolectura distanciada en el momento mismo de la enunciación, cuando la historia se narra como un "hacer memoria" desde el futuro. Comienza a ambiguarse la información a partir de la introducción de este anclaje en un futuro "ahora" narrativo, seguido por la narración simultánea que presenta otro sentido, contradictorio. La sensación de triunfo que experimenta el personaje al comienzo se troca en reinterpretación de una derrota al final. Esta redefinición que pertenece a la atmósfera del recuerdo es reconstruida desde la capitulación: "Trato de recordar, simplemente, lo que sentí; lo que, tal vez, vi. Es posible que sea injusto" (Martelli, 1977: 111). La duda y las certezas momentáneas se sobreimprimen en una voz narrativa desdoblada, en el instante mismo en que se decide la traición.

Otra vez se alude al búnker al finalizar la primera etapa de la disputa, cuando El Francés es derrotado y los lectores descubrimos, en un recorrido de regulación de la información paralela al del personaje extranjero, la identidad de Don Cosme. El "ahora desde el búnker" es entonces un momento de riesgo extremo que hace necesaria la reinterpretación del pasado inmediato. Se reinventa la historia para comprender el modo en que la operación de La Nostalgia suponía también un "jugarse la vida" de otro modo, y un signo de la indiferencia ante los procesos sangrientos que adelantan la intención del retiro (Martelli, 1977: 136).

La segunda parte de la novela, titulada "EL BUNKER", es la que desarrolla el nudo gordiano de la traición-retiro del jefe, de los códigos violados y del momento en que se sitúa la enunciación de la historia. El ritmo narrativo de las tres secciones que refieren el escueto final se mantiene constante, en un monólogo interior interrumpido por escenas que airean la reflexión, al modo de "la respiración de la selva" a la que se alude allí constantemente. Allí se sella el triunfo de la organización, y sin embargo, el personaje alude al retiro, en una enunciación cerrada en el yo que solo alterna muy brevemente con el narrador focalizado. Las diferencias vocales se pierden en una constante vuelta al yo entre guiones:

> Mientras su gente abre cajones, verifica el contenido y el estado del material y se escucha sobre el alboroto monótono del monte –el monte respira, es una sola masa viva (…) dos veces he escuchado morir al monte, dos veces creí que era yo el que estaba muriendo, en medio de un silencio más amenazante que la vida misma: antes de un eclipse y antes de un temblor de tierra-mientras su gente arma y desarma las armas, esos sonidos nítidos… (Martelli, 1977: 227).

Es en el segundo segmento que se presenta la traición en el diálogo con el "hombre flaco" que recibe las armas, ante la idea de no seguir el

negocio y el cálculo de las posibles traiciones de El Rojo, Florencia y El Tano. Solo en el tercer segmento, una vez que obtiene el apoyo de la joven, y puede asegurar la huida de los guerrilleros, la información es develada a El Tano, este finge comprender la propuesta de El Cabeza, pero, finalmente, lo asesina. La escena final se abre paso en el ambiente selvático, coronada por la luna y el claro entre los árboles donde se alude a yaguaretés y pumas, al modo de un espacio poético que reinventa cínicamente la utopía del retiro en las islas paradisíacas. La muerte de El Cabeza da paso a la intervención efímera de un narrador que aparece muy pocas veces en la novela y que cierra brevemente la historia:

> El Cabeza hace un lado a Florencia, abre los brazos, hermano dice hermano y recibe dos tiros en el cuerpo.
> -Ya no podía ser el jefe, llora El Tano y dispara contra los árboles, contra la lejana casa de El Rojo. Vacía el cargador. No mira al herido, ni a la mujer que lo abraza. Sube al Unimog y arranca. Las huellas de los suyos son claras, esa noche (Martelli, 1977: 236).

El pasado delictivo de *El Cabeza* en el instante de peligro

Una memoria del pasado delictivo se estructura desde el instante de peligro que configura la rebelión. Como señalamos arriba, el relato se desenvuelve en un tiempo simultáneo, mientras el momento de enunciación es ubicado en el búnker, lo que proporciona a toda la narración un carácter analéptico. La novela da la impresión de ir hacia atrás mientras se exponen fragmentos del pasado con distintas funciones en la trama, hasta completar el recorrido hacia la traición final. A partir de esto, podríamos decir que las memorias de la trayectoria delictiva tienen dos funciones, reconstruir un pasado vinculado a la actividad delictiva y el desarrollo de la productividad en ese campo, y resignificar los vínculos afectivos entre los personajes. Esto último contribuye a estructurar los sentidos inscritos en los códigos delictivos de la organización encabezada por El Cabeza, contrapuestos a las empresariales asociaciones de otros jefes. Pero fundamentalmente, el pasado vuelve a cada momento desde el futuro de la traición en el búnker, para advertir los peligros de la rebelión final, para instaurar un nuevo tiempo revolucionario, a partir de la Operación Roja, que implica el sacrificio del jefe delictivo.

Cuando se relata el secuestro de la mercancía ilegal, la sospecha de El Cabeza y la acusación de El Vasco a Don Pedro en sociedad con El Francés, se reconstruyen una serie de rememoraciones que vienen a dar cuenta de un pasado de amistad, de una dinámica de los códigos delictivos "*old school*" cuya defensa, como vimos, movilizará las próximas traiciones y asociaciones. Este pasado de amistad choca con el futuro de traición. Uno de los recuerdos que adquieren mayor presencia en la narración es el accidente del avión sufrido por el hijo de Pedro, que activa una serie de sentidos vinculados a la trayectoria delictiva de El Cabeza y su relación con el viejo. Don Pedro es quien ha "abierto" la zona del Nordeste al jefe

delictivo, apadrinando su futuro, colaborando a la formación de la figura del cabecilla. Se relata esto de forma repetitiva y se completa de a fragmentos, mientras se narran los encuentros con El Francés y El Vasco.

Sin embargo, el "Capítulo V" es quizás donde se recupera de manera más significativa este hecho ubicado a 27 años del tiempo de enunciación: cuando Pedro y El Cabeza esperan un cargamento cerca de Mar del Plata y el viejo autoriza equívocamente el aterrizaje del avión piloteado por su hijo. Este error es fatal e inaugura una serie de sentidos vinculados a los sacrificios de la actividad delictiva, a la vez que apunta a la construcción de los personajes y sus contradicciones que evolucionarán hacia la traición y la utopía del retiro. El universo de los jefes delictivos es intensamente afectivo y a la vez solitario, lo familiar está vedado porque provoca infortunios cuando gana la ansiedad a la organización. El delincuente de estas organizaciones, al modo de los detectives del género negro es célibe, está al margen de cualquier institución social, pero configura fuertes lazos de amistad con sus pares, siempre dispuestos a la traición.

A esta narración sigue el relato de otra instancia temporal de peligro, la del presente de la enunciación en el preciso momento de ultimar al maestro, hecho que abre la crisis de la identidad delictiva de El Cabeza y da cuenta de que el asesinato es requerido para las nuevas configuraciones hegemónicas del poder: "Era su memoria, no nosotros, la que lo mataba. Pienso, mientras camino, que hay gente que necesita la desaparición de Pedro. Pero no por el pasado violento y su amenaza, sino por el presente" (Martelli, 1977: 13).

Una vez llegados al Tigre, los recuerdos son cada vez más breves y refieren a la trayectoria delictiva de El Cabeza y otro viejo amigo, Don Laura, resaltando el código emotivo que choca con el del frío extranjero. Esta tensión llega a su punto máximo en la escena en la que se compra el silencio del almacenero y se expresan al límite los antagonismos de las organizaciones locales y las del primer mundo. Los fragmentos de recuerdos comunes dan cuenta de un código compartido, por esos no se narran, sino que, simplemente, se mencionan. Esto es, hay una historia y un método en común que se supone detrás de la serie de no dichos. El párrafo donde se narra la llegada a dicho lugar comienza con la alusión a este silencio:

> Callo. La puerta del centro se abre a un estaño, a un viejo bar cubierto de botellas. Sé que al fondo está la cocina económica, de hierro negro y manijas de bronce, constantemente alimentada, día y noche, por madera fresca; sé que a la izquierda está el salón comedor, con el piano al fondo; la mesa al costado del piano, donde se sentaba Ruggierito. Veo que El Francés conversa con un hombre tan alto y tan flaco como él. Me acerco suavemente, murmuro Don Laura. El Francés, da media vuelta. Don Laura se lanza sobre mí, nos abrazamos con fuerza. Cinco años, solloza. Seis, le digo. La mesa de Ruggierito le digo. Todavía está, me dice. White Label, decimos. Reímos.

¿Todavía llega a El Carmelo?, pregunto. Y de no, me contesta… (Martelli, 1977: 42).

Vale destacar que la narración en este sector de la novela es bastante caótica, se alternan fragmentos de la convivencia entre delincuentes durante los primeros días de la operación con el estado avanzado de la organización del plan durante el octavo o noveno día.

La estructura temporal vuelve a romperse cuando, luego del asesinato del viejo Pedro, se narra directamente el viaje al operativo La Nostalgia, sin especificar los acuerdos que lo preceden. El efecto de elidir los acuerdos con El Francés y El Vasco y presentarlos luego, en medio de la narración del momento de peligro (una tormenta en la llegada a Tigre) apunta al reforzamiento de la función del lector en la inferencia sobre cuál de los pactos será respetado y cuál traicionado. Las opciones se desprenden de dos propuestas antagónicas que conocemos tardíamente, cuando se presenta el discurso mimetizado (indirecto) de El Francés que propone una operación contra El Vasco. La voz de este jefe monopolista local –representada mediante el discurso directo que apunta a crear más distancia con el narrador– ordena la liquidación del extranjero y no solo es desobedecida, sino que impulsa a la traición.

En el capítulo XX, un brevísimo narrador que no participa de la historia interviene para introducir la palabra de El Cabeza que aludirá a la cronología de "la vieja guardia", la tradición de la organización y su ascenso dentro de ella. Es la historia del modo en que El Cabeza y El Vasco se convierten en jefes del comercio ilegal en Argentina. El primero, desde el 49 de la mano de Don Pedro y a partir del 53 en soledad, mientras el segundo, mayormente ligado a las complicidades políticas. La narración es extensa y nuevamente evita detalles, está estructurada al modo de una enumeración de hechos, de los cuales se desprenden los sentidos que configuran una suerte de camaradería desde los años '50, a la vez que los vínculos políticos alrededor del delito. Las huellas de época se inscriben en esta historia y en los modos de su enunciación cuando los sectores más conservadores son referidos como "gorilas" porque apoyan a El Cacho Otero, "un tipo de segunda, que había ayudado a cruzar a algunos doctores y dos o tres coroneles bajo el segundo gobierno de Perón" (Martelli, 1977: 59). Su oponente, Vecchio, es torturado por la policía y desaparecido, tras lo cual, la resurrección de la "derecha radical" lleva al ascenso del delincuente favorecido por dichos sectores conservadores:

> Pero sabíamos que él tampoco podía durar, que el jetón estaba acabado. Esa fue la oportunidad final de El Vasco. Coronó un imperio. Se quedó en la Capital. Yo le quité Mendoza a Otero. Los dos, Vecchio y el Cacho usaban métodos viejos. La opción, la tercera, la creó El Vasco. Desde Buenos Aires. Hizo política, el pobre (Martelli, 1977: 60).

A partir de esto se construye la contraidentidad marginal de El Cabeza, opuesta a las asociaciones políticas hegemónicas. En este sector, las

temporalidades se resquebrajan y rearmar el texto se convierte en un juego de rompecabezas donde las continuidades deben ser descifradas. A veces estos fragmentos se marcan de manera concreta, y la narración vuelve al tiempo de La Nostalgia con una indicación de lectura tan difusa como prescriptiva: "Es antes. Yo salgo y me siento en la escalera. La pendeja, Florence, ha contado su historia; ha demostrado ser una memoria parlante" (Martelli, 1977: 81). También el diálogo teatralizado que referimos arriba entre El Cabeza y El Francés tiene un sentido de narración del pasado, ya que contrapone las trayectorias delictivas de ambos personajes.

La historia delictiva es nuevamente referida en la voz del personaje cuando, una vez vencido El Francés, su organización debe armarse para la Operación Roja. La referencia a Don Pedro tiene un halo sagrado, testimonio de esto es su designación como "San Pedro", aunque se instala la distancia con una generación que supo "subir despacio; jugar a la política; comprender el lado flaco de la frente. Ampliarnos sin molestar a los verdaderos dueños de las cosas" (Martelli, 1977: 143). En la instancia de narración de los reagrupamientos políticos para el tráfico de armas es donde surge fuertemente la propuesta de la Operación Roja en la voz de El Francés. Este indicio de la traición posterior está inserto en medio del rechazo de El Cabeza a las pugnas de poder donde participan los partidos tradicionales. Mientras El Vasco está al servicio de los yanquis, y tiene contactos con poderosos políticos locales que le impiden dedicarse al negocio de la guerrilla, el extranjero marca que el negocio es el tráfico de armas con "los subversivos".

Todavía hay una crónica de un pasado que no puede superarse sino a costa de examinar los antagonismos entre las organizaciones: "A nuestra generación tampoco pertenecieron los que vinieron después, los que crecieron bajo el ala de la burocracia sindical; los burócratas mismos" (Martelli, 1977: 144). A la primera filiación, la línea de San Pedro, pertenece El Loco también, jefe que se retira antes de comenzar la operación y con el permiso de El Cabeza, permitiéndole a este proyectar la utopía del propio retiro.

El objetivo del retiro pone en tensión la referencia al pasado y la alianza del presente, al punto que termina rompiendo la jefatura de la Organización con el asesinato perpetrado por El Tano. Una referencia temporal puede leerse en una de estas analepsis, durante la vuelta a Misiones de El Cabeza, para activar la ruta de las armas: "Allá, él tomó el lugar del viejo, del gaúcho, de Dom Pedro, muerto de un balazo en el 62" (Martelli, 1977: 176). Fragmentos como estos irrumpen entre el armado de la nueva operación, la descripción tierra roja y el uso transgresor del lenguaje. Allí aparece la niñez, la referencia del tío muerto, la herencia lectora de un padre que impulsa la historia hacia la rebelión final con la mención de Kropotkin, Engels y Alejandro Dumas.

Es decir, las estructuras se rompen para dar un efecto de diálogo permanente del pasado delictivo con las decisiones que se toman en la simultaneidad relatada, asociaciones en zigzag desarrolladas en relación a

una historia no lineal, y a tradiciones que se respetan y se rompen a la vez, como el caso de la instaurada por Don Pedro. Hacia el final, en el instante de peligro en que El Cabeza va a sacrificarse por la guerrilla, las enseñanzas de Don Pedro vuelven a ser recuperadas. Cuando El Cabeza parece haberse convertido en un poderoso empresario monopólico de los negocios ilegales, luego de la victoria ante El Vasco y las posibilidades del negocio de las armas, emerge el deseo del retiro. En este marco, se recupera la enseñanza del maestro: momentos de poder, lugares paradisíacos, aventuras, comidas y borracheras. Todo tiene valor cuando se trata de elegir entre "usar" el poder o "abusar" de este (Martelli, 1977: 110). En relación a nuestra hipótesis, más bien diríamos que los personajes recuperan el pasado, las trayectorias delictivas y las experiencias subjetivas de los propios códigos delictivos en el momento de peligro, en el cual se debe decidir qué alianzas hegemónicas se construyen, hacia la configuración del poder de sectores antagónicos y la transformación social.

Redención del pasado en *Los tigres de la memoria*

Como destaca Elizabeth Jelin, la memoria admite un sentido de productividad cuando se concibe como un trabajo (Jelin, 2002: 14). Y según Patricia Rotger "La memoria es una construcción social que vuelve significativo el pasado, que lo actualiza y lo reinterpreta y que, más que buscar su exactitud de los hechos, como puede hacerlo la historia, la busca en su relectura" (Rotger, 2014: 22). Es decir, la memoria es más bien un trabajo de reescritura, ya que *Los tigres de la memoria* se estructura en función de la rememoración del pasado en un sentido mesiánico, donde este es "redención", en tanto cita secreta con las generaciones anteriores -ya vimos que para Benjamin, la fuerza mesiánica de cada generación radica en la posibilidad de rebelarse para redimir el pasado (Benjamin, 2012: 168)-.

De este modo, la organización del relato opera en base a una serie de procedimientos que ponen en eje el cruce temporal. Por un lado, el dilema histórico del rescate del pasado se construye desde la voz de un padre que se conecta con la fuerza revolucionaria de sus hijos, en el momento en que junto a Don Antonio -exiliado polaco que había participado en la invasión a Rusia[65]- está huyendo de un pasado violento y delictivo. Ambos intentan conseguir el retiro imposible (que también es el objetivo de El Cabeza), al modo de un resquicio para desarrollar la utopía personal a pesar de los ideales sociales derrotados. Hasta ese espacio marginal, lejos de la ciudad y su violencia, son perseguidos por los tigres de una memoria colectiva que termina por desmembrar sus fantasías individuales.

Por otro lado, la reconstrucción del pasado en esta novela está ligada al miedo y al peligro en un sentido distinto a *El Cabeza*. La narración

[65] Según la información provista por el narrador en *Los tigres de la memoria*. Más adelante veremos que esta información se completa y complejiza en *Gente del Sur*.

desde la voz del personaje delictivo, en este caso, permea un efecto de resistencia al asalto de su pasado durante la mayor parte de la historia, alternando entre la narración de los recuerdos y el desarrollo del asedio. En la "Tesis VI" Benjamin destaca que articular el pasado históricamente implica apoderarse del recuerdo tal como relampaguea en el instante de peligro (Benjamin, 2012: 170). Este es configurado en *Los tigres* a partir de la irrupción de grupos "parapoliciales" que exigen el uso del depósito del restaurante para el narcotráfico sostenido por el orden militar saliente. Describiremos a continuación los procedimientos discursivos que hacen a la construcción de esta idea de rememoración como cita generacional que posibilita la redención del derrotado mediante la rebelión. Es decir, detallaremos el modo en que la novela expresa, por medio de su organización temporal de la enunciación, la coexistencia conflictiva de configuraciones hegemónicas relacionadas a la producción social.

La memoria intertextual

Al igual que en *El Cabeza*, también en *Los tigres,* una memoria del pasado delictivo se estructura desde el instante de peligro que configura la rebelión, es decir, desde el momento del asedio coordinado por las autoridades al retiro del delincuente. Lo primero que se recupera son las memorias de una historia delictiva, en la cual Cralos destrona a los jefes criminales y conquista los espacios de poder, para luego abandonarlos. Desde esa trayectoria anárquica, desordenada y opuesta a las organizaciones jerárquicas, se posiciona su rechazo al complot con el cabecilla de la policía federal, en el que ocuparía una posición obligadamente subordinada y cómplice. Luego, el pasado revolucionario lo conecta con la dimensión rebelde de la novela, donde la resistencia implica participar en la situación política del país. Aunque Cralos pretenda mantenerse en su espacio de marginalidad individual, el poder estatal penetra en todos los intersticios de la asociación delictiva. Y desde allí se explica el abandono del ideal revolucionario del pasado: "Me enfermaban las clases de política. La posible justificación de la violencia. Yo siempre había sido violento, pero alegremente culpable. Y ellos me inventaron una violencia sin culpa. Fue demasiado para mí. Preferí el retiro" (Martelli, 1997: 39). El conflicto que enunciamos domina todo su recorrido a lo largo de la ficción, expresando una tensión entre la marginalidad constitutiva del personaje y los modos posibles de resistencia al poder dictatorial.

En ese punto es donde se define la contradicción de un Cralos que rechaza su pasado, y cuyo modo de huida es el olvido, mientras es asediado por la configuración política de un país en llamas. Aunque se pretende borrar esos fragmentos de la derrota, las imágenes de los amigos torturados siempre retornan como fantasmas. Esta dimensión de las evocaciones está distribuida a lo largo de toda la novela, por ejemplo, durante la instalación del negocio regido por los personajes estatales aparece un breve recuerdo sobre sus amigos escritores: "Yo conocí, cuando era joven, a los escritores

que ahora detienen. Yo viví en sus casas. Yo hice una habitación del sótano de lo de Paco, en la calle Venezuela" (Martelli, 1997: 52). Esta reminiscencia mínima representa la fuerte potencia de retorno del pasado, en medio de la declarada voluntad de arrinconar evocaciones.

En muchas ocasiones, el tiempo se desordena y el pasado es una imagen simultánea, una enumeración caótica sin comas ni signos de ningún tipo, porque todo coexiste en el momento del asedio, los personajes de la memoria literaria y la persecución política:

> Ahora todo existe, todo duele el presente el pasado el futuro mis hijos el país sangriento el Jorge el Caballero el viejo Custer el Albino los muertos y los lejanos yo mismo las culpas bastardas Beatriz lo que puede suceder mañana las ciudades de las que había escapado estar vivo, morir (Martelli, 1997: 53).

Solo al final de la enumeración se introduce una pausa, la enunciación admite una coma en el lugar previo a la palabra que anuncia un límite posible, la muerte.

La analepsis de mayor alcance, que ocupa varias páginas y relata un recuerdo de la niñez, es narrada en una tercera persona que introduce el alejamiento del personaje en concordancia con la distancia temporal, aunque la enunciación continúa focalizada en Cralos. Este segmento configura, en retrospectiva, el modo en que se aprende a lidiar con el crimen. El relato se organiza en torno al eje del miedo y la disputa con un oponente más poderoso, lo que apunta a la definitoria presencia del terror político en toda la novela, a partir de esta combinación entre aprensión y dominación.

En un gesto de rebeldía respecto a su infancia pequeño-burguesa, Cralos se recuerda como un chico algo retraído, que estudia dibujo, pero se resiste a la ley de la obligatoriedad de las sombras: "Desconfiaba de la necesidad y de las reglas que preconizan hechos inmutables", revelando un primer indicio de incompatibilidad con las ideas de norma, autoridad e invariabilidad (Martelli, 1997: 62). Es decir, hay allí un punto de partida para el posicionamiento crítico del narrador ante los relatos políticos que dominan la escena histórica, que lo acerca cada vez más al espacio de marginalidad ocupado en la narración. Mientras lo que prevalece en su conservadora educación, en el universo cultural aludido, es el temor religioso al demonio y el sentimiento de culpa; para el pequeño Cralos el mal es la noche como puerta a lo sobrenatural, donde ansía la presencia humana de un ladrón o un asesino. Estas figuras moralmente transgresoras aparecen como salvadoras en la rememoración de un niño que se distancia de los estereotipos y enfoca sus miedos en lo extraño.

El personaje funda su excentricidad en una relación de empatía con los modos de la violencia, por eso tiene una víbora como mascota y es lector de historias heroicas como las de "Atila" y las de la Colección Araluce. Estas lecturas fijan en su recuerdo fugaces imágenes de brutalidad: un noble que destroza la cabeza de un sarraceno, un retrato de una Emperatriz oriental que es la muerte. La ubicación histórica de estas

referencias nos sitúa en función de los discursos culturales previstos para la educación del niño de clase media, que Cralos rechaza en sus gestos violentos, al mismo tiempo que supone el goce en la tortura de los soldaditos de plomo y en el choque del tren eléctrico, es decir, activando una fórmula de respuesta rebelde a la fuerte estructura de la moralidad familiar.

En este contexto, una tía renga[66] motiva el crimen que salva del miedo a Cralos-niño. La anciana tiene mal olor en los pies, es viuda, lisiada, y es la imagen del rencor y la pobreza material y espiritual. La pequeña guerra cotidiana y familiar se desata así a partir de la delación de la tía sobre las aventuras sexuales prematuras de Cralos. Sus asedios contra el desarrollo de la subjetividad rebelde del personaje provocan el comportamiento represivo del padre, que le pega, y la madre, que le quita los libros. En este marco, el premeditado asesinato de la tía Susana es un modo de conjurar el miedo para Cralos, que lo enuncia así: "Ser el diablo es salvarse del diablo. Producir miedo es salvarse del miedo. Salvarse del miedo es el secreto de la vida" (Martelli, 1997: 65-66). Toda la novela puede leerse en la secuencia que devela este mini-relato: miedo-aparición de un enemigo para conjurar el miedo-asesinato/violencia-regreso del miedo. De modo que este segmento aporta el saber sobre un ritual de aprendizaje que se repite luego en las aventuras de la edad adulta, contra el Estado criminal en *Los tigres de la memoria*, contra poderosos delincuentes y jefes de organizaciones monopolistas en las otras novelas de la trilogía. No es casual que la narración de este recuerdo anteceda el encuentro con la figura más poderosa de la novela, el coronel.

Principalmente *Gente del Sur*, novela fuertemente autorreferencial que analizaremos en el capítulo próximo, retoma este relato del pasado, mencionándolo en el marco de una fantasmagórica violencia iniciática: "Todavía tiene fantasmas; no solamente el brutal de su tía renga (…) No sólo los fantasmas de sus primeras muertes; sino el de él mismo, yo, una larva inútil, incapaz de seguir viviendo las pequeñas aventuras" (Martelli, 1975: 23). El procedimiento de intercambio entre el narrador personaje y la focalización interna en este caso hace a la proyección de la vigencia del recuerdo en el contexto de la historia que se cuenta. Más adelante lo retomaremos, pero podemos aclarar aquí que esta es una novela de matriz autobiográfica que se afinca en la tensión permanente entre ficción y verdad. Por ahora es importante señalar que la publicación de esta primera parte de la trilogía es posterior a *Los tigres de la memoria*, y que refiere en varias oportunidades a la historia que se narra en esta tercera parte. Este es el caso del recuerdo proléptico[67] de Don Antonio en una instancia decisiva

---

[66] Esta representación recuerda a la traición del personaje de Silvio Astier en *El juguete rabioso*, que se vuelca contra el personaje del Rengo. La relación de Cralos con la lectura y la transgresión también permite justificar este intertexto que mencionamos.

[67] Según Pimentel la prolepsis se produce cuando "Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se inserta en el texto" (Pimentel, 2014: 44). En este caso, hablamos de "recuerdo proléptico"

de la rebelión y la huida de Cralos en *Gente del Sur* –donde se retoma el modus operandi de los criminales internacionales para inspirar una posible muerte artificial que permita a Cralos escapar de la rebelión fallida–: "Como ese alemán al que luego llamaré Don Antonio, estoy dispuesto, falsamente, a morir" (Martelli, 1975: 102). Esta parte inaugural de la trilogía relata el reverso de la historia de Don Antonio en *Los tigres de la memoria*; mientras en la primera es descrito como un nazi, ex miembro de la SS, asesinado falsamente en Corrientes –por personajes locales a cargo de una venganza relacionada al pago de alguna operación-; en la segunda, es un anciano torturado y enloquecido por el ejercicio de la violencia dictatorial argentina.

También en esta primera parte de la trilogía, donde Cralos relata su trayecto revolucionario en territorio peruano, se alude a la tradición política familiar que es transgredida. La verdadera amistad para el joven poeta militante en esta historia es la que entabla en la etapa infantil con dos perros que luego son asesinados por las actividades políticas del padre, un líder conservador. El saber en la etapa juvenil es el de los odios que lo rodean, y el de la procedencia de clase que se traiciona y se continúa a la vez, por medio de las posiciones de jerarquía que ocupa en las organizaciones: "Siempre fui un rico y un jefe (…) aun cuando creí que amaba o cuando creí que dirigía revistas literarias" (Martelli, 1975: 43). El mayor conflicto en *Gente del Sur*, como veremos en el próximo capítulo, es el suscitado una doble asociación del argentino a los campesinos en rebelión y a las clases acomodadas, mientras los locales no pueden confiar en él porque es rubio, "pálido" y habla distinto (Martelli, 1975: 111). En *Los tigres de la memoria*, entre el referido recuerdo de la niñez y las aventuras revolucionarias del joven Cralos en Perú o sus actividades delictivas en Cartagena de Indias, media una elipsis narrativa. Esta discontinuidad pone en eje un recorrido temático de relación entre violencia y delito. La enunciación de las fases revolucionaria y delictiva de su pasado aparece repetitivamente en toda la novela como una perspectiva simultánea:

> Yo, Cralos; yo, el que derrotó a Juan de Orzón, yo el que fui esclavo y amo de los Dueños de la droga. Yo, El[68] que abandoné mi puesto cómodo en los prostíbulos del Norte, El que dejé de lado la posibilidad de recuperar el poder y El que fui agradecido por eso. Yo el que vi arder las casonas en Perú, antes de que nadie las viera arder, antes de que nadie presintiera la muerte y la victoria. Yo, el que escribí oscuramente mi vida. … Tanto el pasado de vuelta, a latigazos… (Martelli, 1997: 23).

En ese fragmento se traza precisamente la memoria "literaria", narrada en *Gente del Sur* y *Getsemaní*. Por esta razón decimos que el pasado tiene una forma autorreferencial, de una intertextualidad en el interior de la

---

porque se trata de la rememoración de la figura de Don Antonio, sobre la cual se marca un hecho posterior al de la enunciación "al que luego llamaré Don Antonio" (Martelli, 1975: 102).

[68] Mayúsculas del original. Este procedimiento de poner en mayúscula los pronombres redunda en un efecto de afirmación de la identidad delictiva y poderosa del pasado.

propia narrativa. El delito produce todo un universo ficcional del personaje, que reconstituye fugazmente estos recuerdos. En tal sentido, una memoria de sus aventuras se repite sin relatarse, al modo de un pasaje fugaz, como la conceptualiza Benjamin en la "Tesis V": "La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. El pasado solo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad" (Benjamin, 2012: 170). El recuerdo de la tía renga es detallado en *Los tigres de la memoria*, y fugaz en *Gente del Sur*, del mismo modo que las aventuras revolucionarias en Perú que se narran en la segunda son referidas brevemente en la primera, pero estos textos reconstruyen la memoria intertextual de Cralos con los mismos procedimientos, porque lo que está en juego es el modo en que ese pasado choca con las circunstancias construidas en la narración de cada texto.

En este marco, las elipsis temporales de *Los tigres de la memoria* resultan significativas porque lo que se suprime es la dimensión de la formación política, que luego se pondrá en juego en la disputa con los hijos. Entre la niñez de un aprendizaje de la violencia para conjurar el miedo y la juventud revolucionaria en Perú hay una residencia en Argentina en contacto con "los escritores que ahora detienen" (Martelli, 1997: 52) que se enuncia, pero no se narra. Lo que se omite la experiencia que convierte a Cralos en el personaje de la "serie negra", desideologizado, que se debate durante toda la novela entre el amor a sus hijos y el rechazo a las ideas políticas totalizadoras. Este es el índice secreto del pasado que no permite descifrar acabadamente la actitud de un personaje rebelde ante el orden dominante desde su espacio de marginalidad, pero sin comprometerse con la subversión. Ya explicamos anteriormente el modo en que los personajes que conforman la organización delictiva desenvuelven sus antagonismos, intentaremos ahora completar estos sentidos con el análisis del acercamiento de Cralos a la rebelión mediante los procedimientos de la organización del tiempo en el relato.

Los futuros pasados y el pasado del futuro en rebelión

Todas las figuras del poder antes mencionadas –Serafín, los grupos de tareas, Rosasco y el coronel– son virulentamente resistidas porque evocan las dos dimensiones de la memoria de Cralos relacionadas con un presente que pretende olvidarse: en primer lugar, la participación política de sus hijos, y en segundo, el clima de violencia, secuestros y torturas imperante en Buenos Aires. La alusión a la juventud rebelde del delincuente se superpone con la narración de la participación política de sus herederos, creando el efecto de una continuidad en el nivel discursivo. Este encadenamiento rompe las linealidades temporales para darle sentido a la tensión entre la experiencia política fracasada del padre (en *Gente del Sur*) y el entusiasmo rebelde de los hijos. A pesar de esto, Cralos no renuncia a la perspectiva de una verdad revolucionaria, admitiendo: "Después de todo, era la única esperanza de toda mi vida: saber de qué lado estaba la verdad"

(Martelli, 1997: 79). Es decir, la idea de rebelión en la novela emerge en la disputa de Cralos con los poderes dominantes y se resume en el diálogo entre dos instancias: los *futuros pasados*, en tanto esperanzas y expectativas de las generaciones anteriores y los *pasados del futuro*, vistos como la recuperación de la herencia del presente que velozmente se convierte en pasado para las generaciones venideras. Ambas dimensiones están presentes en el texto de Benjamin, según Nora Rabontnikof, que retoma estas ideas de Koselleck (Glander, 2013). Es justamente el rescate de expectativas de las generaciones anteriores lo que conecta a Cralos con el dilema político del país y su futuro. El instante de peligro que impulsa a su rememoración puede producir un salto hacia el futuro, hacia la posibilidad de rebelión. De modo que las aventuras revolucionarias narradas en *Gente del Sur* y las delictivas, en *Getsemaní*, se reescriben en *Los tigres de la memoria*, mediadas por el paso del tiempo y de modo simultáneo: mientras Cralos se dedica a armar forzosamente una red narco-delictiva se vincula con la rebelión a través de los hijos.

El contraste entre los sucesores y el padre se configura desde el principio de la novela centrado en la forma de huida elegida por el personaje, es decir, la indiferencia ante los relatos y arengas de los hijos durante las visitas en la playa, que "relataban raptos y robos exitosos, villas combativas y concientizadas, y planes para acabar con el sistema" (Martelli, 1997: 20). Estas acciones inscriben la actividad política en alguna línea del relato de la izquierda peronista, ante la cual el padre vuelve la vista. La caracterización de los jóvenes –permeada por el discurso del propio Cralos– lo presenta como un personaje de la serie negra y un aventurero sin ideología, que circunstancialmente ha usado las armas contra el sistema dominante (Martelli, 1997: 20). Dicha mirada crítica evoluciona de manera negativa en la novela, y va transformándose en repulsión, conforme se desarrolla la situación en que Cralos se ve obligado a tratar con la policía y los militares.

La figura del militante, representada en el encuentro con Sebastián, Gustavo y Florencia, pone nuevamente en discusión las formas de la rememoración citadas arriba. Al igual que los personajes ligados al poder, los militantes están fuertemente estereotipados. Con las vidas jugadas, los jóvenes esperan el encuentro con el padre en una casa pintada de verde y rosado, adornada por el retrato de Evita y entre tazones con mate cocido. La entrevista es hostil porque los hijos sospechan de la delación del progenitor, abriendo otra dimensión posible para la traición, aunque mediante la focalización en la conciencia de Cralos se confirma la verdadera intención de proteger a los hijos.

En todo este segmento se cuelan también formas lingüísticas que dan cuenta de la intromisión de los discursos políticos totalizadores, términos ajenos a las expresiones de Cralos, aunque mediados por su voz. Sintagmas como la "moral revolucionaria", o "tratos con el enemigo" operan como anclajes significantes del discurso político estereotipado. A su vez, se percibe también la postura crítica de un Cralos desideologizado, que

contrasta la validez de las frías teorías con el heroísmo de personajes como Emiliano Zapata y Juan Domingo Perón, dobles, controversiales, impuros: "Y yo hablé y hablé de Zapata y después de la izquierda helada que yo había conocido y del western, del error de dividir la realidad en buenos y malos, y me reí de mi mismo, el maniqueo. Y reconocí que la realidad y toda la Historia y todo era un hecho político, Zapata, San Martín y mi mamá y todos se dividían en buenos y malos" (Martelli, 1997: 79).

Reproducimos esta cita no solo para ejemplificar el modo de introducir la dimensión polémica de la narración en este sector (al modo de réplicas donde la palabra del otro está elidida), sino también para dar cuenta de esta contradicción que entraña la propia arenga del personaje, quien primero se define en contra de la lectura de una "izquierda helada" que divide la realidad en buenos y malos, y luego la confirma. Tal vez la respuesta del otro se elide porque termina convenciendo al propio Cralos, y ganándole la pulseada discursiva, cuestión que transforma este diálogo en indicio de la postura final del padre. Hay aquí, mediante una suerte de discurso reivindicativo que representa el retorno del militante rechazado en *Gente del Sur*, una nueva oportunidad para Cralos de encontrar asidero, en el diálogo con los hijos, a sus ambigüedades políticas.

El final de la novela da cuenta de la dimensión que toma la contradicción ideológica del personaje. Como vimos, a la muerte del coronel sigue la persecución y la entrega de Rosasco que perpetra su ex socio Cralos, cuando el orden militar se acaba y otros poderes se disputan la hegemonía sobre los espacios productivos abiertos por el delito. Cralos sobrevive al secuestro y la tortura y termina administrando el uso del depósito por sus hijos para guardar armas destinadas a la rebelión, aunque se declara ajeno a todo heroísmo: "Que a nadie se culpe de mi muerte, sino a mí. Yo elegí estar solo frente a las bestias. Quisiera quitarle a esta declaración todo matiz de heroísmo y esplendidez. Estoy solo como un perro y tengo miedo" (Martelli, 1997: 109). Esto sucede en el momento en que sitúa su lugar en la producción literaria, e instala la novela como testimonio y transgresión susceptible a la censura: "esconderé estos papeles para que no sean quemados" (Martelli, 1997: 109). Los actos que han salvado a este personaje de la serie negra, ajeno a las ideologías absolutas, se presentan como casuales rupturas del orden impuesto. Y su conciliación con un pasado delictivo es el único testimonio de la represión y de la rebelión aún posible.

Las discontinuidades de la/s historia/s

En términos de materialismo histórico, el instante de peligro es el que amenaza con convertir la herencia cultural en instrumento de la clase dominante. Para Benjamin, la historia acoge la versión de los vencedores. De allí la necesidad de "cepillar la historia a contrapelo" (citado arriba), revelando la tradición de los oprimidos. *Los tigres de la memoria* recupera un pasado –en el sentido de ruptura temporal– del terror futuro desde la

perspectiva de los vencidos, mediada por un narrador que construye una alianza hegemónica, hacia el final, con las generaciones que lo suceden en contra del poderoso Estado militar, cómplice del narcotráfico. La construcción de estos sentidos se hace posible gracias al desarrollo del delito como rama de la producción social, que apunta a visibilizar las contradicciones patentes en el marco del modo de producción en disputa. Dichos antagonismos son expresados en las permanentes y sucesivas traiciones que dominan las dinámicas relaciones entre los personajes, cargadas de simulaciones. La instancia de "revolución cultural" como momento de coexistencia y tensión de diversas tendencias de los modos de producción antiguos y visiones futuras, que se hacen perceptibles como contradicciones sociales, permea estos efectos revelados en el análisis del texto.

Aunque la resistencia a los asedios del poder implica para Cralos una participación en la rebelión, nunca deja de lado la postura crítica que lo caracteriza como personaje de la serie negra. Esta posición es necesaria para construir el discurso sobre el pasado que se configura en la novela, en contra de las perspectivas del progreso inevitable reflejadas en una concepción lineal del tiempo. En todo caso, lo que adelanta este posicionamiento del protagonista es la futura derrota de la rebelión a partir del genocidio instaurado con la dictadura de 1976. Aunque Cralos plantea la posibilidad de alianzas hegemónicas, evidencia que estas tienen sus límites, precisamente porque construyen una representación lineal del tiempo que el experimentado delincuente critica en la novela y que el enunciador del Prólogo también rechaza. En este marco, si el relato opera como profecía es por el modo como construye la interpretación de la historia, aquello que se evidencia en la concepción benjamineana de la memoria, centrada en la idea de discontinuidad. Benjamin habla de la Antigua Roma como pasado lleno de ese tiempo-ahora que hace saltar el continuo de la historia y de la Revolución Francesa como una Roma retornada: "Es el salto de tigre hacia el pasado. Pero tiene lugar en una arena donde impera la clase dominante. El mismo salto, dado bajo el cielo libre de la historia, es el salto dialéctico, como el cual concibió Marx la revolución" (Benjamin, 2012: 178). De allí la relación que establece Terry Eagleton entre las tesis benjamineanas y la idea de "revolución permanente" de León Trotsky. Esto es, dentro del marxismo del siglo XX, ambas teorías proponen amalgamar épocas arcaicas y contemporáneas y rechazan la idea de la evolución lineal de la historia. La proposición de la revolución permanente altera la linealidad de las etapas para hallar el impulso mesiánico hacia el futuro: "Con los ojos vueltos hacia el futuro, la revolución da un gran salto al pasado (el feudalismo arcaico de la Rusia zarista) para asimilarlo violentamente al presente" (Eagleton, 2012: 266). Es decir, es el efectivo –en tanto permite predecir el futuro– método con que se aborda la relación entre historia y rememoración lo que *Los tigres de la memoria* pone en escena, método que encarna, tal como se demostró en el capítulo, la perspectiva del materialismo crítico que propone Benjamin.



Simulación. Carbonilla, tinta china, vela, acrílico sobre papel

Capítulo IV: Literatura pirata en *Getsemaní* y relatos de rebelión en *Gente del Sur*

Parte I: *El escritor y la rebelión, una travesía literaria hacia el delito*

> Y entonces, me incendié en la soledad porque escribir es consumirse… La escritura es un incendio que abraza a un gran torbellino de ideas y que hace relumbrar a las asociaciones de imágenes antes de reducirlas a brasas crepitantes y en cenizas que vuelven a caer… Porque escribir es quemarse vivo, pero es también volver a nacer de esas cenizas.
>
> Blaise Cendrars *L`homme foudroyé*, 1945.

Para continuar el análisis de las novelas protagonizadas por sociedades delictivas en cruce con episodios sociales rebeldes, abordaremos *Getsemaní* (1969) y *Gente del Sur* (1975), que conforman la trilogía que culmina con *Los tigres de la memoria*. Revisaremos estos textos solo en su relevancia como antecedentes del resto de las novelas del corpus, privilegiando en la lectura la manera en que el delito productivo y la transgresión/subversión contribuyen al desarrollo de las contradicciones emergentes en distintos modos de producción.

Gente del Sur es narrada por Cralos en la etapa de su juventud, cuando luego de las decepciones políticas experimentadas en Argentina, emprende viaje hacia el Norte con un grupo de intelectuales y militantes designado de manera homónima a la novela. Las aventuras amorosas se relatan allí en medio de una ciudad atravesada por la conflictividad social, donde se avanza hacia el encuentro con Rosita, la sobrina de un hacendado que se convierte en su mujer y su cómplice en una estafa a la propia familia. En una segunda etapa de la novela, el gamonal secuestrará a Cralos para encontrar a Rosita, y mientras este se resiste a ser cómplice de uno de los sectores económicos más poderosos de la sociedad peruana, una rebelión campesina se gesta a las puertas de la casa-hacienda donde se aloja.

Getsemaní narra el reverso político de la novela que presentamos en el párrafo anterior. Ante el fracaso ideológico de las perspectivas revolucionarias, la huida de Cralos hacia Cartagena de Indias inaugura la etapa de las comunidades delictivas en esta trilogía. Allí el encuentro con el jefe del narcotráfico y la prostitución zonal, Juan de Orzón, vuelve a producir una contradictoria participación en el poder por parte de la voz narrativa, que se resiste a participar de la jerárquica organización delictiva. Sin embargo, el poder de Cralos crece en asociación a otros delincuentes

que operan como sus aliados instaurando una serie de traiciones que se van desenvolviendo hasta el final.

Antes de avanzar, destacamos que *Gente del Sur* es editada posteriormente a *Los tigres de la memoria* por Editorial Sudamericana, aunque puede leerse como una rescritura del relato *Persona pálida* (1967), publicado en Córdoba por la Editorial Eudecor (Editorial Universitaria de Córdoba). Con esta lógica, al interior de la narrativa martelliana los discursos se replican de una manera autorreferencial que organiza el modo de hacer ficción, y que oscila entre estrategia enunciativa del texto particular o de un género en el cual la construcción del saber opera desde el ocultamiento, el engaño y la repetición. No deja de ser llamativa esta escritura doble de los textos, a la vez simbiótica y despareja. En ambas novelas reconocemos a los mismos personajes -algunos varían en sus designaciones- y la misma historia del joven Cralos en Perú. El estilo de la narración en *Persona pálida* es más intrincado y revierte los órdenes lingüísticos continuamente, en un discurso en el que escasean los signos de puntuación y el fluir de la conciencia del personaje-narrador se presenta en toda su oscuridad. Recuperaremos solo algunos fragmentos de esta primera versión que resultan productivos para nuestro análisis, aunque no la incluimos en el corpus.

Un segmento del final de *Persona pálida* condensa la mayor parte de los puntos en que se difuminan las dos versiones del relato. Este fragmento es donde se intensifica la transgresión lingüística y la discrepancia con *Gente del Sur*, no solo en el uso de la técnica literaria sino también en la mirada de Cralos, que, en *Persona pálida*, está construida desde el distanciamiento hacia la rebelión. El personaje permanece dentro del "castillo"-hacienda hasta el final, desde donde observa el levantamiento, acompañado por el Mayor del ejército, el gamonal (hacendado) y su mujer:

> Hermann se aburría frente a la mesa ancha (…) y Cralos sudaba apoyado en los vitraux mirando un paisaje a veces verde a veces violeta a veces colorado según el vidrio a veces hexagonal a veces triangular a veces y siempre sin Claude sin ruidos desde afuera el mar callado y se desabrochó toda la camisa y terminó por sacársela y cuando miró a Hermann Hermann sonrió y al Mayor ajustó las correas sobre la blusa kaki y no sudaba parecía que careciera de aguas una momia enana disfrazada de general y yo hace tiempo señora que hubiera terminado con todo esto pero su marido es testarudo y así no vamos a ninguna parte pero Usted no tenga miento como si Ungüento hubiera dicho tengo miedo o fuera capaz de sentirlo esa fosforescencia indiferente Cralos tenía miedo por suerte la angustia se había disuelto en Claude no vuelve en yo debería haber ido en pequeñas disculpas que jamás escucharía el tribunal ocupado en las grandes causas que siempre lo declararían culpable oy de buelta al mellodrrama interior puto redomado cuando había seriamente drama patadas de drama (…) (Martelli, 1967: 62)

Este des-orden discursivo proyecta el caos social al decir, en una escena que nos permite arriesgar al menos una hipótesis de lectura sobre la diferencia entre estas publicaciones. La primera versión de la narración,

editada en 1967, se concentra menos en la transgresión social del personaje que en la lingüística. Por eso Cralos allí espera la rebelión desde el interior de la hacienda, y ostenta la complejización en los modos de la enunciación más que en la acción -en la que sí tomará parte en *Gente del Sur*-. Además, el título de la primera novela opera como instrucción de lectura que orienta hacia una narración aglutinada en torno a lo individual más que en lo comunitario, a diferencia de la versión de 1975 que se designa con el mismo nombre que el grupo de intelectuales de izquierda que emprenden un viaje hacia el norte en los '60. Más adelante explicaremos estas diversidades en el contexto del análisis de *Gente del Sur* para dar cuenta del modo en que se construye diferencialmente la voz narrativa en esta novela.

Modos de producción literaria, modos de producción social

Ya en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), José Carlos Mariátegui destaca el carácter híbrido de la organización socio-económica peruana. Sus esquemas de evolución económica dejan ver los rastros de las formaciones pre-coloniales que, al modo de una estructura espontánea, habían sostenido la producción incaica. En el desarrollo de su estudio, la conquista española aparece como ruptura de este equilibrio que instala un orden feudal sobre la base de la explotación del oro y la plata. Pero el avance del capitalismo y el interés de otras naciones (Inglaterra) por los productos mercantiles que puede ofrecer el Perú produce la emergencia de una incipiente "burguesía" confundida con la aristocracia, además del crecimiento del capital financiero: "En el Perú, contra el sentido de la emancipación republicana, se ha encargado al espíritu del feudo –antítesis y negación del espíritu del burgo– la creación de la economía capitalista" (Mariátegui, 2014: 29). De allí la complejidad de la estructura de las relaciones sociales que sostiene los conflictos indígenas en el Perú de la novela de Juan Carlos Martelli, avanzados los años '60.

No ahondaremos en la descripción histórico-económica de los modos de producción en Perú, pero sí destacamos esta caracterización de autores representativos de la intelectualidad latinoamericana, que son fundamentales para nuestra hipótesis de lectura. Decimos entonces que los rasgos feudales pervivieron en la organización social peruana en combinación con un capitalismo emergente y con esto evocamos la tesis jamesoneana de la continuidad de vestigios de modos anteriores y anticipaciones del futuro. El propio desarrollo de las luchas indígenas plantea problemas que reinventan a las organizaciones comunitarias pasadas (los *ayllus*) y promueven otras en germen.

Lo dicho también es expuesto por Hugo Blanco –mencionado como personaje referencial varias veces en la novela– en *Nosotros los indios* (2003), un texto heterogéneo donde confluyen memorias, relatos propios y cartas con José María Arguedas. El autor confirma que el carácter mixto de la colonización española responde a la etapa de transición hacia el capitalismo de dicha nación y de allí que la invasión se lea como una

"acción capitalista" (Blanco, 2010: 50), aunque en la agricultura se haya impuesto una organización feudal y algunas formas de esclavismo para la extracción del oro y la plata. En todos los casos, lo que queremos destacar es que la rebelión campesino-indígena pone en cuestión estos modos de disposición de la producción en nuestro relato, que mezcla las contradicciones de una formación social en conflicto con un modo de enunciación entre la transgresión y el delito.

Lo primero a destacar, entonces, son los procedimientos técnicos y semánticos con que se reescribe en términos ficcionales una representación del modo de producción (como constructo diacrónico en que distintas tendencias pugnan por sobreponerse y conviven directrices anacrónicas con visiones del futuro) a partir de una mirada que pone en relación la actividad revolucionaria con el delito y la escritura. Los tres períodos históricos mencionados arriba chocan en la superficie enunciativa del texto literario: la invasión europea de América (perpetrada por los imperios monárquicos), el imperialismo como etapa de desarrollo del capitalismo y la rebelión del campesinado. Las luchas de los campesinos por sus tierras, que se narran en el plano de la historia, retoman una tradición de avasallamiento de los bienes nativos por parte de la monarquía precapitalista, tradición continuada luego por una incipiente burguesía. De allí las referencias a la invasión de Nápoles por el Rey Carlos VIII en *Gente del Sur* y *Getsemaní*- "Volvió como un triunfador, ya que había ganado las batallas. Pero había olvidado durante sus conquistas lo bajas que eran las puertas de piedra de su castillo y tropezó al entrar con una de ellas y se lastimó en la frente y murió en nueve horas" (Martelli, 1975: 11)- que trazan un recorrido por las historias de las realezas usurpadoras.

El mini relato citado arriba funciona como clave de lectura e indicio sobre la construcción de poder, la derrota y la arrogancia -cuestiones que se retomarán en *Getsemaní*- dando cuenta de los intereses avasallados por los sectores dominantes de distintas épocas históricas. Testimonio de esto es el fragmento que citaremos con cierta extensión, en el que se evidencia la contradicción entre los reclamos de los campesinos (en parte reconocidos por Carlos I de España) y los derechos -legitimados por el orden dominante que implica el movimiento histórico- de la República:

> He dejado una ciudad al Sur en donde todo era falso. La política, el amor de la familia, el desgano de la revolución, los partidos de izquierda, los otros; los desconocidos, que luchaban y morían por la muerte de un hombre amado, llamado Perón, a quien me habían enseñado a aborrecer, a quien empezaba a amar con tibieza en este otro país, rodeado de hombres que luchan en otra lengua; que repiten en un municipio que aún puedo describir: muebles coloniales, un crucifijo enorme de madera negra, funcionarios de traje y corbata; campesinos de poncho que hablan castellano y se niegan a admitirlo y una palabra sola: *papeles*.
> Los papeles son gruesos legajos firmados por el Emperador Don Carlos I de España y el V del Sacro Imperio Romano Germánico. Los papeles, única oración sagrada, los hacían dueños de sus tierras antes de la usurpación de los

> abogaditos de la República, de las bestias que aún gobernaban (Martelli, 1975: 25) [La cursiva es del texto original].

Retomaremos la primera parte de la cita, que reflexiona sobre el peronismo y la falsedad entendida como modo de hacer política, más adelante. Lo que destacamos en esta instancia es el modo en que se exacerban las contradicciones entre los poderes de distintos imperios que coexisten en el presente en forma de "archivo". Lo que está en cuestión es el valor de una documentación que carece de legitimidad en una República representada como portavoz del orden justo, pero más usurpadora que el imperio español y católico.

La figura del terrateniente de la novela pone en escena un paternalismo que justifica la dominación mediante la supervivencia de condiciones anteriores de producción: "Mis campesinos están divididos en tres comunidades y me pagan a mí como pagaban al Inca. Qué diferencia. Son felices. Somos felices" (Martelli, 1975: 83-84). Los indios, los campesinos y los "cholos" son igualmente repelidos por el gamonal. Ante la rebelión, Hermann se resiste a convocar un ejército que defenderá los intereses propios, opuestos a su vez a los de los hacendados. Si bien no es exacta la temporalidad referencial de la novela, la "Aclaración" nos ubica en la década del '60. Aquí vale aludir a las memorias de Hugo Blanco que mencionan el golpe de Estado de los militares progresistas en Perú del año 1968. Según el autor, este gobierno nacionalista burgués impulsa la modernización dentro del capitalismo, y es encabezado por el jefe de las Fuerzas Armadas Juan Velasco Alvarado, quien proclamará una Reforma Agraria en 1969 concentrada en la nacionalización y el fortalecimiento del capitalismo industrial peruano mediante la inserción de los campesinos al mercado (Blanco, 2010: 80). Queda claro en el texto de Blanco, tanto por medio de las anécdotas como de los hechos históricos relatados, que en el Perú de los 60 hay sectores de las Fuerzas Armadas altamente politizados, especialmente la Guardia Civil (GC) y la Guardia Republicana, quienes, a diferencia de la Policía de investigaciones del Perú (PIP), viven una permanente contradicción entre las enseñanzas represivas y la propia conciencia de pertenencia de clase (Blanco, 2010: 72). De allí que el incendio final se dirime en esa ambigüedad, y las palabras del representante del poder dominante vuelven a manifestar los choques múltiples en esta etapa:

> Ahora es tarde. Esos cholos con obuses van a crear un país como ellos quieran. Un país bueno van hacer. Van a inventar un país sin clases. Sin nosotros y sin ustedes. Un país sin nadie. Sin los ejecutivos del imperio, a quienes yo tampoco amé jamás. Te explico Rosita: el lamento feudal. ¿Te gusta así? A los burgueses siempre les gusta el lamento feudal. Díles que vengan. Levantaré las guardias. El lamento feudal: ellos son míos, pueden morir conmigo. Eran míos. Pueden morir conmigo. Se sorprenderán (Martelli, 1975: 119).

En este punto, vale recuperar brevemente una de las pocas escenas de *Persona pálida*, donde la palabra del otro no siempre se presenta de modo directo, sino que está frecuentemente mimetizada en el caótico discurso del narrador. Hacia el final y a las puertas de la insurrección en la casa hacienda, es Hermann quien enuncia, en un diálogo con el Mayor del Ejército, las claves de su poder según la autoridad de la organización social que representa:

> Hermann se atora.
> -Escuche-y a la vez es insolente-, aquí administré justicia yo. Siempre. Si pedí ayuda al gobierno no fue para delegar funciones.
> -Esto es una nación.
> -Un pito. Esto es mi tierra y los campesinos son mi tierra y la tierra –un nuevo ataque de risa le cortó la palabra-; estoy hablando como si fuera usted pero al revés (Martelli, 1967: 63).

El propio Cralos, que narra la tercera y cuarta parte de *Gente del Sur* entre el secuestro o la trampa, habiendo sido rescatado o apresado por Hermann –esta duda es señalada por el propio narrador–, pacta con el gamonal la recuperación de Rosita, su sobrina. Desde esta posición de complot obligado con el poder, enuncia la magnitud de los antagonismos que cruzan los conflictos sociales:

> Pensé que el hombre que me esperaba era más poderoso, más culpable, más salvaje que todos los uniformados a sueldo que le servían (…) Todos los poderosos que habían conocido eran así: se manejaban con intermediaciones, guardaban las buenas costumbres e ignoraban obcecadamente lo que ocurría en lugares sucios y olorosos; creaban sus pequeños Versalles, sus cortes, sus graciosas ceremonias. Supe que el casamiento ridículo con Rosita (…) me había salvado. Yo era real. Yo era uno de ellos. Yo había sido cuidado (Martelli, 1975: 75).

La amenaza del poderoso cifra una manipulación ante la inminencia de la rebelión, lo que emerge también en la organización discursiva de *Gente del Sur*. La palabra del terrateniente aparece más que la de cualquier otro personaje, a veces mimetizada con el discurso del narrador y otras, en escenas que reproducen un diálogo con efecto verosimilizante, pero en todos los casos, plantea una tensión con Cralos que tiene menos información que el hacendado. Hermann conoce y ha leído los escritos de Cralos, ese saber sella su poder, lo exhibe en la historia y organiza de este modo el relato caótico de la primera parte de la novela. El hacendado repite en clave de verdad, mediante la técnica de la aseveración, lo que el narrador-personaje ha enunciado de modo confuso y dudoso. El complot y la conspiración toman forma en esta etapa, enunciados por el gamonal que procura el socavamiento del heroísmo del narrador mediante la asociación con el poder: "Ahora hay una conspiración más fuerte y más violenta. Ahora quieren la guerra, con armas. (…) Todos van a ser liquidados, quiero salvar a Rosita. Te contrato para salvar a

Rosita" (Martelli, 1975: 80). El acuerdo pone en crisis su figura de héroe rebelde construida al comienzo de la historia.

La Tercera y Cuarta parte, tituladas "El castillo" y "El incendio" respectivamente, son el revés de la Primera ("Lima, la Chiquita") y la Segunda ("Rosita"), en las que el narrador Cralos se presenta como intelectual de izquierda buscando refugiarse de las falsedades académicas y políticas argentinas en la acción directa que propone la insurrección peruana, cuestión que se refuerza en la transgresión de los ordenamientos del lenguaje y la sintaxis. En los últimos capítulos, el personaje se debilita discursiva y actoralmente ante la figura del hacendado, manipulador de la verdad lingüística y del curso de la historia mediante el pacto impuesto. La gran antinomia que determina toda la novela hasta la derrota final es la que surge entre el objetivo ideológico de Cralos y su posibilidad de acción, enunciada por Hermann al modo de sentencia: "Lamento por ti. Una misión tan particular y bastarda. Tan poco acorde con tus grandes intereses" (Martelli, 1975: 83). En el nivel de la enunciación esto se nota en la manera de estructurar el lenguaje siempre dudoso y confuso en Cralos, en contraposición al sentencioso y amenazante discurso del hacendado, que es su oponente y a la vez, su aliado.

El cumplimiento de la misión asignada por Hermann determina otra posible función de Cralos como espía e informante para la rebelión que se prepara, pero esta situación es un indicio del equívoco del final, donde ante la trampa del enfrentamiento armado no hay respuesta posible que no sea traición. Así, los términos de los acuerdos se redefinen constantemente según los antagonismos entre los personajes y los distintos intereses sociales. En medio de un relato en cuya superficie se debate permanentemente sobre los significados enunciativos que presenta su enunciador, la rebelión naufraga, gracias al ejército que Hermann rechazaba pero que finalmente defiende sus intereses por determinación histórica. Esto es enunciado como un índice de futuro por quien ocupa el lugar de líder político que Cralos no pudo ser, Alfonso: "Como tú ves, amigo pálido, no hay heroísmo. El viejo Hermann preferirá las tropas, a último momento. Es una ley histórica, amigo pálido (…) Mejor ve a la hacienda y prepara una llegada pacífica, para eso sí sirves" (Martelli, 1975: 116).

El pedido de Cralos por refugio al hacendado, con el ejército encima y para evitar la matanza generalizada, ya es presentado como una derrota, en tanto muestra la debilidad y el fracaso de los grandes ideales revolucionarios. La desintegración final de la comunidad campesina es, sin embargo, la confirmación de la complejidad de las condiciones sociales así planteadas. A pesar de que las fuerzas armadas reprimen la rebelión, el discurso de un anti-héroe traidor y derrotado se transforma, este ya no duda, sino que afirma, y así quedan evidenciados los conflictos entre dos clases dominantes:

> Un país sin clases cuesta mucha sangre, pienso; mucho asesinato, *sé*. Detrás de las balas de los gangsters vienen el arrepentimiento y la soberbia. Ellos harán un paraíso para los muertos y heridos. Ellos. Los pequeños burgueses

> bienintencionados echarán al enemigo externo, acabarán con los amos; acabarán, también con el pueblo (Martelli, 1975: 122).

El saber adquirido en esta narración –que puede leerse desde este punto de vista como un relato de aprendizaje– debe reinventarse a través de la escritura, bajo las llamas del incendio con el que termina la rebelión –como en el epígrafe de Cendrars– para renacer, en la ficción delictiva de *Getsemaní*. En Cartagena la disputa sí tiene la forma del gangsterismo que constituye un descanso para el falso heroísmo precedente: "He venido a ser un naides" (Martelli, 1975: 126).

Discontinuidad y enunciación

En *Gente del sur*, los antagonismos se construyen sutilmente, primero desde la voz del narrador que pertenece a una generación de perspectivas utópico-revolucionarias, recuperadas en la trilogía como los futuros-pasados que analizamos en nuestra lectura de *Los tigres de la memoria*. Estas expectativas no encuentran concreción en la política argentina dominada por el peronismo, pero tampoco en las rebeliones peruanas donde los intereses campesinos son apropiados por las fuerzas armadas que impulsan la Reforma Agraria nacionalista-burguesa. Por esta razón, en la trama de la primera novela predomina la traición en el plano ideológico individual, puesto que el equívoco pacto con el terrateniente impulsa al fracaso y al falso heroísmo reconstruido en *Getsemaní*.

En este contexto la narración se configura desde las discontinuidades temporales y la alternancia entre el narrador-personaje Cralos y un enunciador focalizado en este protagonista, perfilado como traidor en la dimensión semántica del texto, al igual que en las estrategias de construcción de su discurso. En el territorio peruano el (anti)héroe oscila entre dos modos de relación con la ajenidad: cierto turismo intelectual y un activismo político -signado por el recuerdo de lo que dejó, en pugna con el futuro que imagina-. El recorrido por el extranjero, que toma la forma de un autoexilio ideológico y militante ante la decepcionante vida política y poética de Buenos Aires, se presenta desde una posición que tensiona dos visitas al Perú, una idealizada y enunciada como analepsis, y otra que configura la simultaneidad del relato, donde todo se muestra confuso, solitario y desleído. De modo que, aunque los recorridos son paralelos, se oponen las percepciones de ambos viajes, por ejemplo, los amigos del primer viaje son quienes en el presente del relato traicionan a Cralos y sospechan de él, la "Casa de la Poesía" que antes los albergaba está ahora derruida, etc. De allí que el personaje registre el paso del tiempo de manera catastrófica en la experiencia diferencial y derrotada del segundo itinerario peruano.

En este contexto, el marxismo es recuperado referencialmente no solo como modo de interpretación de las relaciones sociales representadas en la historia, sino también como método de lectura. Está presente en la

alusión sobre las narraciones enunciadas al modo de tragedia en una primera instancia y luego repetidas como farsa, lo que aporta una clave de lectura para los dos viajes de Cralos a Lima. La mención en este contexto de una cita de *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* apunta a revelar las condiciones de producción de la afirmación anterior, y aporta una reflexión sobre la literatura: "Cralos recuerda un pensamiento que confusamente cree que es de Karl Marx sobre Napoleón III: algo así como que el primer acto de una Historia, el experimento, es una tragedia; y la imitación, el retorno al pasado, la repetición de los gestos, inevitablemente una comedia" (Martelli, 1975: 22).

La parodia y la repetición son modos de construcción de los discursos que utiliza Martelli -ya vimos que esta novela reescribe una historia anterior- y de allí que esta afirmación constituye un axioma de interpretación para toda la trilogía. La rebelión, la traición y la transgresión se repiten siempre, el complot puede ser revolucionario o delictivo, pero todas las historias comienzan y terminan en ese cruce, al modo de una parodia de los hechos históricos que se reiteran. Las alianzas hegemónicas para armar rebeliones contra el poder fracasan porque se abandonan, se valen de engaños o están fundadas en intereses contrapuestos ¿no es esta una clave de lectura para lo histórico a la vez que para la literatura?

Volviendo a la novela, hay allí una visión que se construye desde la Lima revulsiva, caótica, que parece un "inmenso tacho de basura", en el cual el personaje es un escritor que tiene contacto con otros literatos, pero también un lector que revisa la literatura desde la experiencia del tránsito. Allí emergen las alusiones a Marx, las memorias de Gauguin y "Persona Pálida", de Blaise Cendrars (Martelli, 1975: 21). Las referencias a la literatura son significativas, pero están marcadas por la inexactitud, la fugacidad y la ambigüedad del recuerdo. A esto se suma la autorreferencialidad que multiplica al interior de los textos la obra de Martelli, lo que produce un efecto de discursos cruzados, en movimiento hacia significaciones nuevas que debe reconstruir el lector. A veces no se sabe si la cita es de un texto ajeno o uno propio, como en el caso del poema de Blaise Cendrars, que refiere, por un lado, a la novela martelliana *Persona pálida*, poniendo en eje la representación de la ajenidad del personaje, provocada por el pelo rubio y el modo de hablar diferencial. Por otro lado, esta cita reconstruye la escritura como incendio y renacer de las cenizas al modo de un indicio del final de *Gente del Sur* y del comienzo de *Getsemaní*. De modo que el poema es un instrumento de intertextualidad y de autotextualidad, impulsa un movimiento hacia afuera de la obra de Martelli, pero también hacia su interior.

La tensión entre verdad y falsedad que recorre la novela determina este cruce entre historias ya narradas, entre la ficción y lo referencial, entre la Historia "seria" y su repetición como farsa, o entre el pasado, el presente y los futuros. Sobre todo, si tenemos en cuenta que el relato de *Gente del Sur* es precedido por una "Aclaración" que opera como instrucción de lectura hacia la interpretación del género autobiográfico y que se recupera ya

avanzada la narración, cuando Cralos se dispone a emprender la misión pactada con Hermann. Allí, una analepsis vuelve a narrar el primer viaje acaecido tres años antes del presente de la historia, y completa la información sobre un grupo de militantes "marxistas-leninistas", que se autodenominan "Gente del Sur", y procuran difundir cultural y políticamente la revolución hacia el Norte, ante la falta de dirección política que perciben en Buenos Aires (Martelli, 1975: 94).

El recorrido hacia Lima, es decir, hacia el sur, que emprende Cralos en el presente de la enunciación tiene como objetivo cumplir con el encargo del terrateniente. Mientras tanto, el recuerdo del viaje desde Argentina hacia el norte con una perspectiva política produce el contraste entre las dimensiones revolucionarias y la de la asociación con Hermann, podríamos decir, entre la imaginada alianza hegemónica de los intelectuales con las clases revolucionarias y la alianza real con un integrante de la clase dominante peruana. De ahí que la novela es un oscilar permanente entre dos espacios contrapuestos, y entre varias temporalidades superpuestas, en las que se abarcan las contradicciones entre rasgos de modos de producción antiguos y rebeliones que abren el camino hacia posibilidades futuras.

La enunciación de Cralos configura a las insurrecciones campesinas peruanas -a las que sin embargo nunca puede pertenecer del todo- como una opción política más "verdadera" que las de su país. En esta línea, la antinomia define permanentemente la posición del personaje atrapado entre dos imposibilidades; la primera es la de pertenecer a la rebelión peruana, la segunda, la de integrarse a la práctica política argentina. Esta última se narra con un fuerte matiz paródico y degradado, para crear este efecto de contraposición con la rebelión armada peruana. En las marchas de los comunistas argentinos, enuncia Cralos, lo más violento es el jugueteo con la gorra de un policía, mientras las asambleas con proletarios inexistentes se resuelven en la poesía o en la locura. En cambio, los grupos peruanos armados ponen en juego la acción directa y la organización e instalan la crisis en la conciencia política de Cralos: "Los serranos hablaron y había un sindicato de campesinos y cosas que, a nosotros, los argentinos, nos estaban prohibidas: el uso de las armas, el lenguaje de la pasión, la invasión de tierras" (Martelli, 1975: 33). Los tiempos simultáneos de ambas imposibilidades producen el relato ficcional fundado en un rechazo al modo de hacer política en Buenos Aires, pero también en la ausencia y la ajenidad construida por la lejanía del autoexilio. Por eso la enunciación tiene la forma de un confuso debate, una ambigüedad indescifrable entre la comprensión intelectual de la insurrección peruana en la que no se puede participar y la incomprensión sobre los procesos políticos de una Buenos Aires "helada e intelectual" (Martelli, 1975: 95).

La relación con los personajes femeninos también es dinámica, superpuesta y cambiante, e irradia ambigüedad del mismo modo que la cuestión política. En los primeros dos capítulos, las mujeres son sumisas y responden a la dinámica del abandono masculino personificado en Cralos. Por el contrario, la sobrina del gamonal que protagoniza los capítulos

finales es una figura fuerte, capaz de establecer estrategias políticas y delictivas. Rosita es la heroína revolucionaria que emula el cuadro de Delacroix (Martelli, 1975: 109), figura la mujer militante, atravesada por la traición a su clase de origen, aunque para la acción política depende de las instrucciones de Don Alfonso, líder del levantamiento. Su presencia y sus ausencias instalan a Cralos en un trasfondo que anuncia el fracaso y la próxima derrota: "Sé, en el abrazo, que toda tierra me es vedada, que este amor y este dolor valen el doble, porque son transitorios; porque ya pertenecés a otros, no simplemente a otro" (Martelli, 1975: 175).

Beatriz y los hijos pequeños –que en *Los tigres de la memoria* conectan con la rebelión en Buenos Aires– son parte de un pasado que se borra tras el autoexilio político. Este abandono y los que siguen convierten a Cralos en un personaje de la serie negra, antes del desarrollo de su cinismo, por la exclusión de toda institución familiar y social. Las otras dos mujeres que aparecen, Kris –que representa la pulcritud "Kris, impávida, parecida a Beatriz en su pulcritud" (Martelli, 1975: 41)–, y Chiquita, la prostituta –cuyo nombre se proyecta al título de un capítulo donde se instala fuertemente la producción literaria en el cruce de dos transgresiones, el placer sexual y el de la escritura– son abandonadas simultáneamente en una enunciación atravesada por referencias al pasado de infancia y juventud.

La narración se vuelca a la segunda persona en varias ocasiones para colocar como enunciatarias a las figuras femeninas, desde una estrategia de autoconstrucción ya fuertemente asociada al cinismo de la individualidad y al rechazo de cualquier colectivo social: "Siempre fui un rico y un jefe, Chiquita, perdón Kris, siempre. Aun en el PC, cuando creí que amaba o cuando creí que dirigía revistas literarias" (Martelli, 1975: 43). La resolución a las contradicciones planteadas por la azafata pulcra y la prostituta serrana con olor a mercado, con quien se asiste a los bailes del APRA (Alianza Popular Revolucionaria)[69], se plantea mediante la destrucción simbólica del discurso amoroso y la autoconstrucción de Cralos como un personaje marginal.

La "Segunda Parte" abre con un diálogo donde se marcan dos indicios, primero, la sospecha de los compañeros de Cralos que señalan al argentino como un loco, y segundo, el poderío familiar de Rosita. En este segmento también se refiere el robo de dinero familiar perpetrado por la pareja en medio de un efímero regreso a Buenos Aires. Todos estos tiempos y espacios coexisten en el confuso discurso de Cralos, al modo de una estrategia de enunciación que adquiere verosimilitud por la fiebre que

[69] Este partido político vinculado a la centroizquierda se plantea como una propuesta de Raúl Haya de la Torre para enfrentar el imperialismo en América Latina. Su versión local en Perú es el Partido Aprista Peruano, fundado en 1930. En 1959 surge una escisión que retoma los orígenes revolucionarios del aprismo en lo que será al comienzo el "Comité Aprista de Defensa de los Principios Doctrinarios y de la Democracia Interna" y luego, el Apra Rebelde. En 1965, ya transformados en el MIR, Movimiento Revolucionario de Izquierda, inician la lucha armada con carácter de guerrilla que fracasa poco después.

lo aqueja pero que se afinca en efectos de sentido relacionados a la experiencia colectiva de la historia y la rebelión que venimos desarrollando. En el recorrido por Agua dulce, donde se ubica el patrimonio familiar de Rosita, y por Europa, los espacios se confunden y se amplían a lo latinoamericano con la mención de Uruguay, Cuba, Bolivia y Chile.

Perú y Buenos Aires conforman una antítesis dentro de otra, la de Europa y América. Europa es el lugar donde el engaño se recrea a partir del casamiento falso con Rosita, es lo ajeno y fascinante, la tierra de la historia y las posibilidades, mientras en América (que es Latinoamérica en el texto), la rebelión no es una referencia histórica sino una presencia apabullante, un puro presente. Representa las armas en manos del pueblo, el peligro de las traiciones, y la coexistencia conflictiva de los órdenes coloniales y los alzamientos campesinos:

> América era llevar una carta a un tipo –y no a ningún otro; porque ese otro significaba oscuramente la traición- en la Embajada de Cuba de esa misma y melancólica Montevideo. América era todo lo que no era Buenos Aires en ese momento. Una opción caliente. Los camiones entraban por Bolivia, cargados con los viejos máuseres de los mineros que para qué servían allí, si se había prohibido el calibre de la munición correspondiente. Los viejos máuseres que sí servirían luego en el Perú para tanta muerte bella y útil (Martelli, 1975: 57).

El dirigente trotskista Hugo Blanco constituye un referente político para Cralos en su ambición rebelde, mientras el movimiento campesino ofrece un lugar de activismo en el que, sin embargo, no se deja de construir como un "otro": argentino, intelectual y rubio. La doble pertenencia presenta el enunciado del personaje como un permanente ir y venir entre dos extremos, igualmente fundados en la falsa creencia y el no saber. Mientras tanto, el propio país no es ajeno a la violencia política -hay en este sector una referencia a la República que se desangra (Martelli, 1975: 58)- pero sus configuraciones no se recuperan más que lateralmente.

El conjunto de todos estos espacios y experiencias produce un efecto de superposición temporal y territorial en un segmento central del relato donde se presenta al delito -que conecta con el género y que está ausente en la historia *Persona pálida*-, enunciado en el estilo de enumeración caótica. La estafa del remate y la apropiación del dinero se desliza entre una verborragia desordenada, para dejar espacio a la participación reconstructora de un lector que imponga un orden causal a los hechos que parecen casuales.

En el mismo sector caótico del abandono de Chiquita y Kris, donde el relato se desordena y se llena de digresiones sobre el pasado, los fragmentos de la historia se alternan haciendo imposible una lectura lineal. De esta manera, aparece esta estrategia que revela los conocimientos y desconocimientos del futuro autobiográfico de Cralos: "Sé que nada de esto hubiera hecho, ningún homenaje secreto; nada hubiera hecho en la muerta ciudad de Buenos Aires" (Martelli, 1975: 45). Hasta allí lo que puede saber

el personaje en Perú, lo que supone Cralos desde su "ahora" narrativo, que luego tensiona con la enunciación de lo que se ignora:

> Yo, allí no he conocido a los que mueren.
> Yo, allí, i*gnoro que existen compañeros que ponen caños llenos de pólvora y lastiman apenas las vías de los trenes.*
> Yo *ignoro que hay gente que vive*. He huido de una ciudad equivocada por mí, por mis compañeros, por mi educación, por mis amigos, por mi clase. (Martelli, 1975: 45) [El subrayado es nuestro].

Los fragmentos desordenados de los primeros capítulos se completan con el saber que aporta la voz de Hermann en "El castillo", donde comienza a tomar sentido el robo, el vínculo con Rosita y la huida del personaje. Las traiciones se superponen: el dinero de la comisión por la venta de la propiedad familiar, la decepción política de la asociación con el poderoso y la imposibilidad de participar en la revuelta contrastan en el destino de un personaje que se aleja de la rebelión hacia el delito.

Así se construye caóticamente la transición de Cralos, a partir de un recorrido marcado por la imposibilidad de identificación con las clases rebeldes, es decir, por la construcción frustrada de una alianza hegemónica capaz de disputar el poder. La vinculación con los terratenientes está dada por el casamiento con Rosita, que es falso, pero aun así el poder de esta ficción institucionalizante determina el futuro del ex militante. Sin embargo, estos lazos con las clases altas recuperan una herencia, un pasado de la infancia que se relata en medio de los abandonos a Kris y a Chiquita. Cralos se redefine desde la propia enunciación como un "rico" y un jefe, con la rememoración de una niñez ligada al poder y al asesinato. Los antagonismos que siguen se desenvuelven hacia la traición y el equívoco porque la relación con la verdad de una clase revolucionaria ha fracasado.

De este modo se configura el "desorden" temporal que conecta un pasado actualizado, en los vínculos con sectores conservadores, y un futuro de revolucionario frustrado -enunciado desde las primeras páginas de la novela: "Cralos conocerá cholos vestidos con uniforme del ejército" (Martelli, 1975: 27), que se percibe en los anticipos extratextuales e interdiscursivos (como la anécdota referida sobre Don Antonio)-. Hay entonces un narrador que, por un lado, conoce y tensiona el futuro, y resignifica su pasado, coherentemente con la perspectiva autobiográfica que presenta el comienzo de la novela. Incluso el destino del grupo "Gente del Sur" es expresado en una tensión entre el saber del narrador durante el presente de su relato y un conocimiento que viene del rumor futuro, entre el ahora de la ficción y lo que sucederá posteriormente: "Uno, el más pálido y transparente, el hijo de francés será –se dice- fusilado por nazi en los bosques tímidos de la provincia de Salta; por sus propios compañeros. Otro, sobrevivirá a ese intento de guerrilla, y seguramente, ejercerá el periodismo. Diana está ahora, mientras manejo, en Cuba". (Martelli, 1975: 95)

De allí que la alternancia entre el narrador focalizado y el narrador personaje Cralos se rompa a veces con una alusión que conmina el saber posterior. Se mezcla la experiencia del presente enunciativo con un conocimiento que desborda el ahora narrativo y de esta manera la interpretación se expande hacia modos de leer otras dimensiones temporales, jugando con la expectativa del lector sobre la ficción y la historia autobiográfica.

En este punto, la novela es un lugar de reflexión sobre la literatura y lo social, con de un enunciador "JCM" que problematiza la dimensión ambigua de los relatos, verdad/ficción, a partir de la identificación con el héroe:

> Éste, que es el primer libro de la trilogía que culmina con *Los tigres de la memoria*, es, al mismo tiempo, la más ficticia y la más real de las tres obras. / La más ficticia porque el autor, yo, era muy joven, y el protagonista, Cralos, también. […] In memoriam del joven JCM (Cralos), alegremente muerto. *In memoriam* de los que formamos, hace 15 años, un grupo llamado Gente del Sur, que se proponía conquistar América en nombre de una revolución abstracta (Martelli, 1975: 9) [Las cursivas son del texto original].

Más allá de la pretendida verosimilización y la referencia a la matriz autobiográfica en esta operación que evidencia los procedimientos literarios al mismo tiempo que los transgrede, destacamos el anclaje de la escritura en un doble lugar revolucionario y delictivo. En un lugar revolucionario por la pretendida alianza con las clases rebeldes que ya reconstruimos en nuestro análisis, y delictivo porque se menciona la trilogía, y tanto en *Getsemaní* como en *Los tigres de la memoria* -publicadas antes de *Gente del Sur*- se resignifica esta dimensión de las asociaciones ilegales.

Parte II: Getsemaní, de la derrota al delito

Getsemaní tiene la apariencia de un relato de piratas, cuestión que se refuerza en el ir y venir de la ficción a lo referencial-histórico, donde aparecen el Sitio de la Armada inglesa en 1741 (justificada por la captura del pirata inglés Robert Jenkins) y las historias del pirata Morgan en la crónica de Olivier Oexmelin, cirujano que fue parte de su tripulación pirata (*Historias de piratas. Diario de un cirujano a bordo*[70]). Desde este cruce discursivo

[70] Este texto narra en primera persona la historia de Alex Olivier Oexmelin –también lo encontramos como Alexandre Olivier Exquemelin (1646-1717)– un cirujano integrante de una tripulación pirata vendido como esclavo en la Isla de Tortuga. En este contexto, se explican en el diario los modos de organización de la economía pirata durante la colonización francesa desde 1666 a 1681. La narración abarca aspectos centrales de la vida de bucaneros y filibusteros, sus relaciones y actividades antes, durante y después de las misiones. Muchas de las dinámicas hostiles entre los piratas de esta época se vinculan con la configuración de los personajes de *Getsemaní*. Pero fundamentalmente es la relación entre las invasiones piratas, los monopolios económicos de las monarquías y los conflictos entre las coronas francesa y española lo que signa esta intertextualidad. La novela de Martelli continúa

se construye un horizonte distinto al de *Gente del Sur* pero afincado también en la disputa de los imperios por la explotación de las colonias, esta vez, en el ámbito delictivo. Todo se define abiertamente como una disputa por el poder económico, en la que Cralos vuelve a articular un lugar de enunciación doble, entre el pasado falsamente heroico y el presente delictivo, y entre la oposición al poder o su participación en las organizaciones jerárquicas. La transgresión que implicaba la intervención político-revolucionaria se transforma aquí en ilegalidad por la participación en las actividades comerciales que sostienen la región (prostitución, tráfico de drogas, turismo), pero la tensión entre los intereses propios y los ajenos impulsa nuevamente a la traición como modo de rebelión individual.

El texto se detiene permanentemente en la descripción de los espacios geográficos que determinan el modo de organización económica de la región, lo isleño, los pasajes marítimos, los puertos. Esto produce también un efecto de intertextualidad e interdiscursividad, ya que en ocasiones se entrecomillan fragmentos y se remiten fuentes tan diversas como Oexmelin e incluso a Antonio de Arévalo (ingeniero español que dirigió la construcción de la ciudad amurallada), mientras otras veces se alude a la información proveniente del personaje ficcional Juan de Orzón, gran propietario de los negocios de la zona. De este modo, el registro lingüístico pasa del poético-caótico que expresa el fluir de la conciencia del personaje con repeticiones, sintaxis trastocada e intencionales errores gramaticales, al modo del informe/manual con lenguaje formal y estudiada corrección.

Las murallas y los pasajes angostos, defensas naturales y artificiales para la invasión externa, se describen con minuciosidad laberíntica, de manera que el texto hace desembocar la organización delictiva directamente del relato de las condiciones naturales e históricas de la zona de Cartagena y alrededores, y tiene la misma forma enigmática y secreta que se percibe en esta organización espacial. La intención declarada para la construcción de este registro así definido es reinventar la Historia, darle otro alcance a "Los Nombres" que la versión oficial repite (Martelli, 1969: 45). El nuevo sentido estaría afincado en el delito, la abyección de la asociación ilegítima y los contra-heroísmos de la traición.

Por eso, el punto de partida de la delincuencia es el equívoco, el error de interpretación sobre la participación de Cralos en la derrota política peruana, singada por la ambigüedad de su actitud rebelde y fraudulenta.

---

develando por medio de la ficción las relaciones entre los sectores monopólicos del poder económico y los manejos delictivos de las ganancias locales.

Además, la traición del pirata Morgan a su flota ante los indicios de rebelión es, quizás, lo que más sugiere el diálogo entre ambos textos: "Morgan se ha dado muy buena cuenta de que aumenta de continuo el número de descontentos entre los hombres de su flota, así como también de que la animosidad de éstos crece cada día. Sin duda ha pensado que su resentimiento acabaría haciéndose incontenible y que entonces él lo iba a pasar mal, porque a media tarde ha resuelto abandonar el río Chagre. Tras él se ha ido tan sólo cuatro navíos, cuyos capitanes son los que han ayudado a estafar y despojar a la mayor parte de los aventureros" (Oexmelin, 1972: 139).

Cuando ya se es parte de la organización delictiva, la historia del fracaso y el falso heroísmo marcan la posibilidad de rebelión haciéndolo nuevamente permeable a la violencia contra la sumisión. El narrador focalizado en Cralos alterna con el narrador personaje que protagoniza la historia relatada, estrategia que ya vimos en otras novelas del autor:

> Cuando llegó, cargado de condecoraciones erróneas, de saludos secretos, de admiraciones equívocas; cuando llegó, dueño de una tierra al norte de un país de arena que nunca alcanzó a pertenecerle; cuando llegó y el incendio del castillo lo hacía un héroe para quienes creían que lo había atacado y para quienes creían que lo había defendido (…) nadie supo nunca que su única entrega había sido tardía, frente a la muerte y poco importaba su decisión revolucionaria si no había servido para más que lloros y extrañezas inútiles (Martelli, 1969: 17) .

El jefe que maneja el comercio ilegal de la zona donde se establece Cralos en Colombia conoce las versiones sobre la insurrección peruana, y reconoce la dualidad que caracteriza el accionar del falso héroe entre la fidelidad a la rebelión o su traición, cuestión que le permite prever la desidia del personaje. Ese desengaño es el principio del des-acuerdo comercial. La aceptación por parte del argentino de las reglas de este mundo delictivo es relativa desde el comienzo, y está determinada por una necesidad económica que pauta su subordinación a la organización. La exégesis de Orzón y de las prostitutas que registran su heroicidad es aprovechada por Cralos para encontrar un nuevo modo de subsistencia desde la transgresión, aunque ahora a partir de un lugar jerárquico, convertido en proxeneta. Citamos extensamente el texto atendiendo a sus modos de organización para evidenciar los sentidos que leemos:

> -Traje para usted esto. Para que entienda. Y guiñó un ojo como sólo saben hacerlo los cocodrilos. Cralos pitó una vez más y abrió, enternecido, un ejemplar de *Les plus belles heures* de Jean France Duc de Berry. Del otro lado de las ilustraciones estaban pegados con respeto recortes de diario que hablaban de Cralos, del castillo incendiado, de su actividad –nunca se sabía– gloriosamente guerrillera, gloriosamente antiguerrillera (…) Y Cralos rió, doblemente enternecido mientras chupaba el segundo cigarrillo y aceptó tocar una puerta de la calle Getsemaní y preguntar si allí vendían ropa fina para caballeros y concurrir los jueves por la tarde a La Gruta del Mar y aceptó que le faltaría dinero en poco tiempo y aceptó tener una mujer, que confusamente se dividió en dos, que trabajaría con gusto para él, sabiamente emocionada por las pomposas proclamas del héroe y sintió ganas e imposibilidad de abrazar el espantoso volumen que recitaba sobre su cama poemas enteros y rimados de Leopoldo Lugones (Martelli, 1969: 19).

El modo de construir la historia es impreciso, las oraciones largas con escasa puntuación y exceso de subordinadas producen el efecto de confusión sobre las enunciaciones que, en este estilo, se transforman en ambigüedades propuestas para el desciframiento.

En medio de todo el despliegue criminal, Cralos sigue siendo un lector que traza parentescos y deudas literarias permanentemente. Ernest Hemmingway, Leopoldo Lugones, Adolfo Bioy Casares y Juan Carlos Onetti[71] aparecen en sus referencias literarias, sumadas a los otros documentos históricos mencionados. La novela extiende una reflexión en este sentido sobre la producción literaria dentro de la ficción, el narrador en primera instancia construye su perspectiva: "no soy nadie: apenas unas referencias literarias frente a Don Juan de Orzón" (Martelli, 1969: 12). Juan de Orzón también es un cronista, aunque su discurso está mimetizado en la voz de Cralos, de la historia de Cartagena, pero el magnate mafioso tiene un modo diferencial de construirla basada en dos tipos de fuentes: los archivos y los tugurios. Estos géneros, transmutados en la palabra del narrador en registros prostibularios o documentales, son los modos que tensan la enunciación en la novela. Si Orzón (designado como "el Gordo" en la mayor parte del relato) representa la burocracia y los falsos juegos del lenguaje, Cralos personifica la autenticidad de la rebeldía y los placeres literarios, su historia es la de "las mil y una noches al revés" (Martelli, 1969: 26).

La narración comienza *in media res* y se va completando con analepsis desordenadas que relatan la llegada de Cralos, el encuentro con el jefe de la producción delictiva zonal y la leyenda desacertada que signa su inserción al mundo criminal. En este contexto de temporalidades y referencias inexactas que redefinen motivaciones, informaciones y secretos, se alude a la relación entre el equívoco y el modo discursivo del género negro. Para Philip Marlowe, leído por Cralos en una referencia al comienzo de la novela, el pasaje del no saber al saber se centra en equivocaciones mínimas, fisuras que demuestran que la esencia de lo real es el error (Martelli, 1969: 12). Lo indeterminado y lo incierto dominan definitivamente la novela en esta reescritura del género que retoma al policial negro norteamericano, pero también referencia a Bioy Casares y Onetti.

Como dijimos arriba, la Historia de Cartagena es reescrita en función de la tradición delictiva que incluye asaltos corsarios –y que tiene como antecedente, tal vez, el relato de Oexmelin[72] al que referimos anteriormente–, y desde allí se desprenden las relaciones sociales y la producción del sector en una detallada reseña que alterna entre la objetividad de los textos ajenos y la emotividad de la perspectiva del protagonista. Las zonas de barriada, puertos y prostíbulo sostienen un modo de producción basado en el contrabando que moviliza toda la

---

71 En Onetti registramos un modo de la ficción policial emparentada con lo arltiano, que aparece en *Juntacadáveres* (1964) y *El astillero* (1961). En estas novelas pueden leerse también algunos cruces con los textos de Martelli: la presencia del submundo prostibulario y delictivo en cruce con la moral ficcional de un sector de la burguesía local.

72 Este relato también es recuperado en la novela de Alejo Carpentier *El reino de este mundo*, cuando la aristocrática Paulina huye de las rebeliones esclavistas y lee las aventuras de los bucaneros de la zona relatada por el cirujano.

organización económica desde la conquista española en adelante. Asumiendo la voz propia, se propone el objetivo de releer la historia seria mediante la ficción delictiva: "Vine por los nombres, por las estúpidas guías que me indicaron la traición hecha a Los Nombres (…) Vine porque una rutina ocupaba el lugar del miedo. Porque la sumisión había suplantado al odio" (Martelli, 1969: 45).

En este sentido, lo que redefinirá las relaciones en la novela no es la dominación de clases, la lucha de comunidades subordinadas por territorios en manos del poder o la militancia política, como en *Gente del sur*, sino centralmente el delito como actividad comercial. Las asociaciones y traiciones de los personajes están gobernadas por sus intereses contrapuestos y las diferencias serán planteadas respecto a la gestión de los recursos. La problemática de la organización económica de territorios también está en el centro de disputas comerciales desde el comienzo, cuando se define Cartagena como un polo mercantil, un puerto donde el reparto de dinero en torno a las Jurisdicciones de la droga será el foco de los conflictos. Las primeras descripciones plantean zonas de dominación presididas por una fuerte jerarquía:

> Con un dedo oscuro señalaba en el plano las jurisdicciones. Las barriadas; la recolección de las esmirriadas plantaciones particulares y los pequeños huertos marihuaneros de los montes; la venta al menudeo y la venta en el Centro, justo hasta el límite de la Aduana: La Banda del Rojo. Indalecio señaló la costa y el Puerto y dijo Indalecio. Marcó los hoteles categoría A; dibujó nebulosos itinerarios y las manchas del Cuerpo de Paz y dijo: Cralos. Depósito, punto de junción, enlace, La Cueva del Mar y la isla: El Francés (…) Después Indalecio colocó toda la mano sobre el mapa y dijo Orzón (…) y así Orzón era plausiblemente, el mundo (Martelli, 1969: 16).

En esta distribución, el delito es una actividad que moviliza productivamente los mecanismos y relaciones sociales, delimita jerarquías que representan al interior de su microcosmos un modo de organización productiva. El jefe de esta sociedad delictiva que se ocupa del reparto del dinero, los territorios, la droga y los puntos productivos (y hasta de las fuentes de la historia oficial) es un pederasta que vive en una hacienda y sustrae una vez por semana el setenta por ciento de las ganancias suscitadas por la asociación. Es representado como un jefe cruel, que tortura y humilla a las mujeres que trabajan para él, y que ostenta un poder monopólico basado en el producto de la sociedad comercial ilegal, pero también en las artes de la magia y la manipulación. Cralos se opone a la reglamentación del jefe designado como "el Gordo", cuestiona su poder y conspira con otros jefes –quienes también son traicionados en un juego de engaños que disputa al mismo tiempo un modo de entender el lenguaje y lo social-, aunque cumple con deberes mínimos que incluyen recolección, empaquetamiento y manejo de hoteles y pequeños clientes (Martelli, 1969: 25). En el proceso productivo se definen los intereses comerciales de una formación económica a la que subyace la división de zonas y dineros, de

actividades y gestiones, por lo tanto, de delincuentes que forman alianzas y enemistades. Estos antagonismos entre los intereses de los personajes hacen avanzar el relato hacia la rebelión y la traición.

La mayor disputa surge ante la llegada de un operador argentino, El Albino, que viene a buscar un reemplazante para Orzón y por tanto ofrece el primer indicio de ascenso en la organización a Cralos, quien desprecia el acuerdo impuesto y se rebela a un mismo tiempo contra el conspirador y la víctima. En una enunciación donde el personaje se apropia de la palabra ajena, se impone, a la vez que la traición, una vaga perspectiva de rebelión, una disputa por el poder para fines que el conspirador no comprende y el narrador aún no especifica. Hay un juego entre la desidia gratuita y la alusión a lo ideológico en los títulos y pequeños fragmentos en que se organiza casi todo el relato, pero mayormente la "Cuarta Parte", donde la conspiración ya desenvuelta en *Getsemaní* es explicada en una estructura temporalmente subvertida. Allí, un apartado titulado "Apuntes ideológicos" incluye reflexiones sobre la traición como modo de reconquista y amor a la humanidad, define el lenguaje como un juego de engaños y alude a la ausencia de valor de verdad en la palabra que representa la mentira deliberada. La sección "Ideología" despliega el final de la novela en clave metaficcional, con dos personajes (Marcha y Mister Fin) que representan en modo delirante la rebelión que Cralos y Lucrecia Leonora protagonizarán al final de la novela.

El prostíbulo Getsemaní es un terreno de disputa y permanentes asociaciones rotas. Refugiados en una isla que recuerda a la operación de complot en el Tigre de *El Cabeza*, Indalecio y el Francés son los integrantes de la comunidad rebelde presidida por Cralos en una primera instancia contra El Albino, Pete el Rojo y Orzón. Esta rebelión inicial es anunciada al Gordo en términos que alternan entre el "Memorándum" (título del segmento) y el lenguaje del submundo: "No puede haber dos jefes Grasa del Trópico. El Albino está de más y vos lo mandaste, ballena caliente, sólo para humillar a los dioses que no somos albóndigas como vos" (Martelli, 1969: 35). La discordia tiene como correlato las ambiciones individuales de Cralos y su imposibilidad de adaptación a las reglas ajenas, cuestión que domina todas las instancias discursivas y múltiples géneros que conviven en la novela: memorándums, diarios de bitácora, textos fragmentarios, discursos directos y monólogos interiores.

En la "Tercera parte", la narración de la rebelión desde la isla se alterna con la referencia de anteriores fiestas en Getsemaní que revelan las secretas motivaciones de Cralos para la sublevación. El primer gesto de rebelión en el prostíbulo consiste una convocatoria al pueblo, que es leída como una traición porque rompe un orden e instaura una conducta alternativa: "Yo había traicionado el orden de la fiesta (…) y me dejan ir con la frente lastimada hasta el mar en donde amanezco con el Francés e Indalecio enjugándome las heridas diversas equivocados en cuanto a mis propósitos trazando otros planes ineludibles que llevan a esta misma tarde

el cadáver entre mis manos y los gritos de venganza que ahora sí oyen todos" (Martelli, 1969: 84).

Los subtítulos se ordenan de manera alternada, "*Primera fiesta*" y "*Segunda fiesta*" (cursivas del texto), mientras que la traición de Cralos es referida en el único apartado que aborda ambas "*Primera y segunda fiesta*", constituyéndose en el punto que unifica los sucesos del relato y le da sentido. Se narran, en función de los "antecedentes ideológicos" de la traición, pequeñas rebeldías pormenorizadas, por ejemplo, el modo en que el Gordo reclama el borramiento del pasado "ideológico" de Cralos, mientras este pretende responder por sí mismo a sus propias acciones y no a superiores. Por eso en el apartado "*Segunda fiesta: Antecedentes ideológicos*" la palabra del jefe está mimetizada en el discurso de Cralos, que destaca su capacidad de dominio sobre el lenguaje ajeno y las demandas del otro:

> Yo te digo Cralos que todos tus actos son inútiles porque no tienen mi cuerpo y el liebeframumilch de las mañanas se disuelve entre tanta palabra distraída entre tanta esperanza de alguna respuesta que él, Juan de Orzón, sabe que no obtendrá de mí, por puro placer de decepcionarlo y esa y no otra es la rebelión que pretende castigar. Y por eso me empuja a esta acción que reivindica mi testarudez y mi silencio (Martelli, 1969: 88).

En esta instancia, el silencio de Cralos contrasta con la exigencia de respuestas de Orzón, a la vez que un conjunto de requerimientos no cumplidos lo definen a la vez como soberbio y excepcional. Cralos no quiere formar parte de la elite de los jefes, de ahí el rechazo de las invitaciones de Orzón al Club de Pesca y a la Hacienda, por eso se recurre a la fugaz alianza con el Albino, cuestión que desencadena la secuencia de traiciones inexplicablemente enredadas. Como modo de configurar el carácter marginal de Cralos, al comienzo de la novela se introduce en discurso directo una breve intervención de Orzón que le pide que se vista mejor, se tiña mejor el pelo, tome y fume menos y no se autoincluya en la dinámica clientelar del prostíbulo (Martelli, 1969: 20).

Mediante la superposición temática y el desconcierto temporal lo que se pone en eje es la delación de la prostituta más joven, Diana, que informa sobre el ataque de la barriada preparado por el Albino y Pete con órdenes de asesinar a Cralos, al Francés y castigar a Indalecio por el complot. La información se organiza así para revelar el efecto causal del alegórico asesinato mafioso y la tortura de Diana –con un alfiler en el corazón que es clavado lentamente– que motiva el desenvolvimiento de la traición como venganza. La superposición del ahora narrativo con un pasado retomado en clave ceremonial produce los sentidos que giran en torno al desciframiento de las redes conspirativas. Así está constituido el engarce del diario, dominado por una organización de la información que pone en eje "lo ideológico". Esta dimensión se define en la novela a la manera de una serie contradicciones que producen las traiciones, los engaños y los complots, como veremos más adelante.

El comienzo de las traiciones se enuncia de este modo en dos fragmentos dentro del relato que articulan una falsa instrucción de lectura con los títulos "Memorándum" y "Diario de bitácora". La organización del lenguaje y la trama discursiva traiciona toda expectativa del lector basada en estos rótulos, dado que, como vimos, lo que caracteriza al Memorándum que citamos arriba no es el lenguaje formal de la comunicación oficial sino la introducción de la figura de Orzón como enunciatario y el lenguaje prostibulario que no sigue las reglas de la sintaxis. Mientras, el diario de bitácora está concentrado en la descripción de la Isla y la dominación de un narrador focalizado (en tercera persona). De modo que la traición comienza por un manejo "deshonesto", engañoso, del lenguaje, un anuncio sobre los modos del decir que ocultan estrategias secretas.

Traiciones superpuestas: coherencia de toda contradicción

La serie de traiciones superpuestas determinantes de la complejidad y ambigüedad que es estrategia discursiva por excelencia de la novela comienzan en el pacto de Cralos con El Albino al regreso de la Isla, en detrimento del Francés e Indalecio, sus anteriores aliados. Aunque vehiculizados por los personajes, los antagonismos están establecidos hacia el ejercicio del poder, por eso las oscilaciones y las alianzas son oportunistas: el trato con el Albino es temporario y falso, pero se sustenta en una propuesta económica, el reparto en mitades iguales del negocio, las tarifas y el poder. La palabra en este tramo de la historia ya no tiene valor de verdad, los acuerdos se rompen y todas las partes involucradas son conscientes de esto. La imposibilidad de diferenciar entre lo verdadero y lo falso en lo dicho queda así registrado por el narrador luego de la escena del falso complot,

> (…) yo le sonreí y le dije mita y mi mita y él repitió fifti-fifti y nos dimos la mano y combinamos que yo volvía a Getsemaní para azuzar a Indalecio contra el Gordo y que él apoyaría un poco con la barriada al que fuera ganando y que después liquidaríamos al otro y nos separábamos, sabiendo, ambos, que *haríamos cosas muy distintas y más aún que ninguno sabría qué es lo que haría el otro* y que la verdadera guerra había comenzado (Martelli, 1969: 104-105) [El subrayado es nuestro].

El reencuentro de Cralos con sus aliados está plagado de engaños y es el punto de partida para una serie más de traiciones. Esto se narra en medio del mensaje en clave narrativa/literaria de Orzón, que resignifica la historia de enfrentamiento de los piratas Morgan y Don Alonso en 1669 con Inglaterra sobre el lago de Maracaibo. En este punto es interesante retomar el diario de Oexmelin que revela las alianzas militares y políticas del poder político con los piratas:

> La marina francesa está reconstituyéndose bajo el impulso de Colbert, que en eso como en otras cosas sigue los mismos buenos principios de Richelieu. Lo

> malo es que la armada carece de buenos oficiales, en forma tal que son muy bien recibidos todos aquellos hombres con experiencia de mando (…)
> Después de haber combatido en Flandes, el conde d'Estrées se enroló en la marina y en el año 1666 se le dio el mando de una escuadra, que hizo rumbo al mar de las Antillas. Al encontrarnos, nos ha considerado como amigos y nos ha ayudado, a pesar de que Morgan y sus hombres son ingleses, y además de ingleses, filibusteros.
> Pero hay una buena razón para ello, y es que este año 1669 Francia e Inglaterra, tras haber firmado el tratado de Aix-la-Chapelle, se halan en términos de paz. Como Luis XIV se apresta a luchar contra la mayor potencia naval del mundo, la Liga Anseática, ha decidido aliarse con los países bajos (…) nuestras relaciones con Carlos II son buenas, y desde 1668 nuestro embajador en Londres, Colbert y Croissy, no ha cesado de negociar para recibir el apoyo de una flota que nos es tan necesaria.
> Por eso se comprende que d'Estrées tenga la mayor disposición en ayudar a los ingleses que encuentre en alta mar. Aunque sean filibusteros. Es decir, es mejor aún que sean filibusteros, porque la acción de éstos en el mar de las Antillas, donde las posesiones españolas son tan numerosas como las posesiones holandesas, constituye sin duda alguna una muy buena ayuda para los aliados (Oexmelin, 1972: 69-70)

Este texto, al igual que *Getsemaní*, opera a la manera de una relectura de la historia oficial a través de la tradición pirata, es decir, de los modos delictivos de organización de la producción social. Y de la misma manera que el relato de Oexmelin está signado por la traición de Morgan a su flota –que mencionamos en nota al pie al comienzo de la Parte II del presente capítulo–, en nuestra novela, la traición es el formato de vínculo por excelencia que impone la organización de las relaciones sociales. Es el modo de rebelión contra el jefe en una disputa por el poder; pero también es la manera de oponerse a los propios aliados, porque la insurrección sobredetermina todas las relaciones de la narración, es arbitraria y estratégica; y finalmente, es una modalidad para leer la historia, como consta en la breve sección "Apuntes ideológicos", a la que aludimos arriba. Allí, en pequeñas oraciones precedidas por una relativización de la importancia de lo enunciado, se expresan claves de lectura que ligan los sentidos literarios y sociales de la traición: "Pavadas: tal vez dentro del esquema en que estamos metidos la traición sea, por ejemplo, todo un juego de reconquista, una manera de entendimiento, el amor común hacia la humanidad, esa larga historia de traiciones" (Martelli, 1969: 110).

En el mundo del delito la deslealtad adquiere el sentido de ruptura con lo establecido, puesto que permanentemente se fracturan los órdenes para avanzar de una emboscada hacia otra, lo estratégico es el centro de cualquier mandato quebrado o sugerido. La organización discursiva de la novela y la superposición de traiciones tematizada de este modo en la reescritura del policial negro como relato de piratas impone una reflexión sobre la literatura y su relación con la verdad a partir del lenguaje, que es su sustrato material: "Pavadas: el culto del lenguaje obliga a las traiciones externas, exige fidelidades teatrales" (Martelli, 1969: 110).

Lo que destaca en todo caso es que al interior de estas comunidades delictivas reina un estado de rebelión permanente que permite imaginar las contradicciones manifiestas en la organización de la producción. Aunque Cralos no siempre represente el sector más rebelde -como es el caso de esta novela donde ostenta una permanente negociación con Orzón y el engaño de sus aliados insurrectos- provoca la insubordinación de otros. Toda la serie de traiciones desarrollada en la novela solo puede resolverse con la rebelión traicionada de los jefes en Getsemaní que culmina con el asesinato de Orzón en la Hacienda. El interés que domina hasta el final en la perspectiva del personaje es un interés zonal, de una pequeña porción delictivo-productiva, la elección de una forma de vida lejos de los grandes gestos, y en rechazo al heroísmo: "Es posible que odie la sordidez generalizada, que prefiera la propia y pequeña en el prostíbulo, es posible que no sea un redentor" (Martelli, 1969: 128). La suya es una filosofía de los pequeños gestos, de los equívocos y los detalles que replica la lectura del Marlowe chandleriano que citamos antes, pero mientras esta se desarrolla, todas las relaciones sociales se alteran y transforman. Son pocas las escenas que despliegan diálogos entre los jefes y cuando aparecen, son construidas desde la tensión y la mentira, es decir, mediante la contradicción con la palabra del narrador-personaje. Este es el caso del diálogo que citaremos a continuación, aunque extenso, revelador del significado de las relaciones sociales al interior de estas comunidades:

> Cralos volvió y dijo: ¿Y por qué no la fiesta?
> -Porque no, dijo Indalecio (…) el Señor sabrá que ahora hay otros dueños en la ciudad y otros dueños en el Comercio. Como decirle al Señor: ahora todos vamos a tener parte y las gentes también y la barriada también, y los del puerto.
> -Ah, eres un bueno, bostezó el Gordo.
> -Sepa el Señor, que no soy ni bueno ni malo, que soy un trabajador, un hombre que hace lo que debe y cuando debe.
> -Un bueno y un esclavo, contorsionó el Gordo (Martelli, 1969: 126).

De modo que mientras se revela la intención redistributiva de Indalecio, que es el jefe de las barriadas, Cralos opera violentamente para ocultarle a su falso aliado su mayor deslealtad, el asesinato de Pete el Rojo. En todo caso, la permanente actitud conspirativa de Cralos reafirma el placer por la farsa. Igualmente, falso es el discurso de Indalecio hacia Orzón, el aparente trabajador es un jefe que oculta el objetivo individual en el matiz heroico de su discurso. Los pactos están preñados por la falsedad del lenguaje, y en este contexto, lo que importa son los detalles, los "pequeños gestos" subversivos, que no tienen la función lineal de rebelar al pueblo, sino de "revelar" las contradicciones sociales por medio de la literatura.

La presentación del nuevo organigrama con dos gerencias ejecutivas resultante del acuerdo falaz entre Cralos y Orzón da pie a un resumen de las traiciones que operan en el texto como puesta en evidencia

de la estrategia del engaño. El género discursivo del listado refuerza un efecto de sentido, la historia delictiva se lee como una sucesión de traiciones, con un final eficaz y definido por el interés económico. Como remate de la lista de traiciones, el enunciado número 14 reza: "Coherencia de toda la contradiccion[73]" (Martelli, 1969: 131). Como si la seguidilla de emboscadas diera por resultado un equilibrio aparente que conserva el poder de Orzón y anula la posibilidad de otros órdenes, otras maneras de organización de la producción ilegal.

El restablecimiento de la armonía por parte de las tropas de Orzón implica para este gerente del delito devenido en emisario de la paz forzada repeler "subversiones interiores" y mantener a Cralos prisionero en la Hacienda. Allí, reservado para "altas funciones", rodeado de sirvientes y al frente de un orden colonial, el narrador oficia como elemento de inestabilidad. Las palabras de El Gordo son aludidas una última vez en la novela para designar la negación del deseo propio: "pide lo que quieras Ministro y Consejero mío, pero no vuelvas a anularte en las zonas bajas, pídeme tus mujeres, pídeme tu recaudación, pídeme caballos, cruceros de placer, ejecuciones, pero no vuelvas a revolcarte en el reino subterráneo" (Martelli, 1969: 159). El problema es el saber que emerge de esas pequeñas rebeliones, un conocimiento sobre los modos de organización social que ya no se puede borrar.

Pero Cralos sigue atraído por las regiones bajas de la existencia, aun siendo prisionero de El Gordo no puede adaptarse a los mínimos modos de rebelión "permitidos" por el autoritarismo del jefe. Desde allí protagoniza un espectáculo de resexualización ritualizada que define su lugar de rebelde y de "revelador" de lo contradictorio en el fervor por el submundo. Otra vez en un clima festivo, la irrupción del cadáver de El Gordo termina por romper el equilibrio del poder en la Casa Hacienda, y aunque sus subordinados se encomiendan al nuevo jefe Cralos, este manifiesta su asco ante la sumisión y añora más que nunca la simpleza prostibular de Getsemaní:

> Desde aquel día, cuando al amanecer brindamos sobre el escritorio del Gordo, mientras su cadáver se cubría de moscas verdes y la Gran Mulata era fusilada atrás, con cinco capitanejos rebeldes, desde aquel día en que firmé El Pacto, o simplemente logré explicarme de a poco.
> Desde ese día en que le dije: sólo quiero este rincón de Getsemaní, estas ganas, estas maneras de vivir tan simple y plena, nuestras relaciones han sido dúctiles, regladas, sistemáticas (Martelli, 1969: 169).

Estas relaciones dúctiles, "sistemáticas" del final son el opuesto a las relaciones caóticas representadas en el resto de la novela, el orden se ha restablecido con Cralos fuera del esquema jerárquico y sin nada más que narrar. El equilibrio no produce literatura, la visión del revolucionario se ha disuelto en el cansancio de las múltiples mentiras y traiciones, mediada por

[73] Los errores son del texto original.

la regeneración que opera la humillación en Perú y la producción delictiva en Cartagena.

Asimismo, queda destacar una breve consideración respecto al desciframiento de las condiciones sociales que opera en la novela. La "Quinta parte. Diario de la espera" intercala las historias de enfrentamientos piratas narradas en el diario de Oexmelin en 1669 y el propio diario de Cralos fechado en 1968. Esta referencia temporal explícita nos ubica en el recrudecimiento de la violencia dictatorial en la Argentina del '66 al '73, durante la "Revolución Argentina". De allí que la tortura de Cralos en el momento de la derrota, pueda leerse como una alusión desviada a este estado de persecución. Con un sello localista, en esa etapa del relato el cuerpo del traidor es asediado por cangrejos, mosquitos y sol ininterrumpidamente hasta dejarlo agonizante, y disponible para el rescate de Orzón en la isla del Francés. En esta situación, paradójicamente, se le exige que escriba, como si la novela solo fuera posible en este punto máximo de abyección y castigo por la deslealtad. El relato que estamos leyendo es el producto de la escritura en estas condiciones: "Cralos barbota estremece articula resquebraja repele comprende que han leído todo esto todo esto mismo están leyendo y quieren más y que si escribe le darán ungüentos y penicilina y no quiere escribir, pero comida y agua dulce…" (Martelli, 1969: 145). Esta es la expresión del costado productor de la literatura, el transgresor en carne viva es torturado e impulsado a escribir en la lucha por la supervivencia. De ese gesto primitivo y abyecto nace el relato, como resultado de un conjunto de traiciones cuyo sentido solo es descifrable y descifrador en relación a la dinámica de la organización productiva del delito.

Literatura y transgresión

Incendio del escritor de por medio, hay en el orden diegético de los textos una propuesta de configuración del héroe argentino en el espacio del autoexilio latinoamericano, que comprende un pasaje de la rebelión social al delito. Por otro lado, el gesto de reescribir en 1975, año predictatorial, la historia de una rebelión social –*Gente del Sur*– ya publicada en 1967 –*Persona Pálida*– (durante la autodenominada "Revolución Argentina"[74]) es al mismo tiempo transgresor y audaz. En la misma medida lo es contar la historia de la disputa individual por el poder de los piratas de *Getsemaní* en 1969, –año del Cordobazo, insurrección popular que precipita la caída de Onganía–. Producidas en estas condiciones, las novelas ofrecen una reflexión sobre la literatura permeada por la ficción y la representación de un escritor, Cralos, signado por las contradicciones de su tiempo.

[74] Golpe de estado realizado contra Arturo Illia en 1966 que duró hasta 1973 con la alternancia en el poder dictatorial de Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Marcelo Levingston (1970-1971) y Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).

La configuración de las relaciones sociales determina las acciones de los personajes en virtud de sus intereses individuales o asociativos. En este contexto, la contradicción y el antagonismo cruzan todas las conexiones y vínculos sociales y no dejan de remarcar el horizonte de la rebelión en medio de una distribución de poder que insiste en imponerse en todos los ámbitos de la producción. Cralos es un exiliado por desencantamiento de la política argentina –durante un período histórico de alternancia entre los gobiernos constitucionales y los dictatoriales[75]– que discute en sus novelas las figuras paternalistas del poder y se despega mediante la traición de toda organización jerárquica. Hemos desarrollado en qué consiste este desencantamiento en todas las novelas de la trilogía, primero en *Gente del Sur*, donde se autodefine como un personaje marginal que visibiliza las posibilidades revolucionarias en Perú pero parodiza las manifestaciones rebeldes en Argentina; luego en *Getsemaní*, cuando es asediado por la humillación y la exclusión de las rebeliones peruanas e identifica la ideología como un juego de traiciones y engaños; y finalmente en *Los tigres de la memoria*, donde aparece ya transformado en un personaje de la serie negra y caracterizado por el cinismo y la marginalidad.

Pero los antagonismos de clase se complejizan y se hacen cuerpo en el personaje a partir de la doble pertenencia en *Gente del Sur*: familiar-social a los ámbitos del poder, a quienes estafa, e ideológico-solidaria al campesinado. Esta pertenencia configura, a su vez, una doble ajenidad a la que aludimos en el análisis de esta novela. En principio, es ajeno a la clase social que protagoniza la rebelión, es un "intelectual", que no encuentra su lugar en los procesos políticos del propio país. Luego, los sectores campesinos peruanos lo rechazan por su nacionalidad, intelectualidad y apariencia, cuando lo excluyen de la comunidad campesina que organiza las rebeliones armadas contra la Hacienda de Hermann. Es justamente de esta ambigüedad que el sector terrateniente se aprovecha para cumplir sus objetivos. El incendio del final es la muerte del revolucionario y el nacimiento del delincuente, la salida del conflicto peruano es una derrota a la figura heroica de Cralos, doblemente salvado por la oligarquía y los contactos rebeldes. La escritura facilita ese pasaje en tanto sigue siendo

[75] Recordamos aquí que Juan Domingo Perón asume la primera presidencia en 1946 luego de las elecciones convocadas por la presión popular al gobierno dictatorial de turno. Perón se mantiene en el poder hasta el golpe de Estado de 1955, en el marco de un fuerte enfrentamiento con la Iglesia Católica que vehiculiza su derrocamiento y la instalación del próximo gobierno militar, la "Revolución Libertadora" precedida por Pedro Aramburu. La persecución y proscripción al peronismo marcan este período mientras la resistencia peronista se fortalece en las elecciones sindicales, y finalmente en 1958 un acuerdo con el radical Arturo Frondizi lo lleva al poder hasta 1962, cuando es sucedido por la breve dictadura de José María Guido. En 1963 asume Illia como presidente constitucional gracias a las elecciones desarrolladas con la proscripción del peronismo y controladas por las Fuerzas Armadas, y se mantiene en el poder hasta 1966, año en que es derrocado por un nuevo gobierno dictatorial. En 1973 con la consigna "Cámpora al gobierno, Perón al poder" asume la presidencia Héctor Cámpora durante 49 días, para dejar paso con su renuncia al gobierno de Perón y María Estela Martínez, conocida como "Isabel Perón". Luego de la muerte de Perón en 1975, Isabel es depuesta por el golpe de estado de 1976.

transgresora en su forma vanguardista. Por su parte, la historia relatada complejiza permanentemente los múltiples antagonismos entre los personajes como constitutivos del modo de organización delictiva de lo social. La tensión entre los modos de dominación que suscita el capitalismo en Latinoamérica, los asedios imperialistas y las comunidades localmente rebeldes reconstruye el sentido de la contradicción multidireccional en la dimensión interpretativa de esta novela. Asimismo, la complejidad de la organización de la producción puede reescribirse como interpretación del modo en que se superponen, como vimos con Jameson, distintas tendencias, vestigios y anticipaciones en tensión.

En *Getsemaní*, el conflicto entre los delincuentes ya puede leerse mediante el ideologema de delito productivo tal como lo presentamos en nuestro desarrollo, primero porque engendra la novela que estamos leyendo, colonizando su temática y configurando la escritura como un gesto transgresor que proviene de un delincuente moralmente abyecto (Cralos ha traicionado la rebelión aliándose con Hermann y ha huido en estas condiciones de Perú hacia Cartagena). En segundo lugar, interviene en el modo de producción social provocando un movimiento de las fuerzas productivas, esto es, la actividad delictiva comprende la comercialización de drogas y la producción de un prostíbulo local que produce ganancias, modos de vida locales y antagonismos entre monopolios de poder.

Los delincuentes en este marco son "administradores" de la riqueza que produce el comercio de droga y prostitutas, y lo que evidencia cada traición es la organización de esta producción, la distribución del dinero, pero, también la formación de las relaciones que definen la práctica productiva. Allí el delito siempre da cuenta de una serie de contradicciones sociales, en la medida que la producción delictiva está inserta en un conjunto de comunidades que viven del comercio ilegal manejado por el hacendado y poderoso Juan de Orzón, contra el que Cralos se rebela. A pesar de esta configuración rebelde del héroe, luego de la derrota de Orzón apoyada por la comunidad de sus subalternos, el argentino se reinserta en el marco de las relaciones de producción que rigen el ámbito de este sector productivo-delictivo, pero de una manera marginal, nuevamente doble y contradictoria: con la idea de la "patria chica", su pequeño territorio y organización sin grandes ambiciones, el prostíbulo.

Finalmente, la novela no es simplemente una sucesión de traiciones gratuitas, lo confirma la permanente alusión a la "ideología". En ella hay una permanente búsqueda de un sentido a este modo de resolución de las contradicciones en el delito. Aunque ya aludimos al modo en que esta dimensión de análisis toma cuerpo en nuestra interpretación, podemos referir aquí brevemente al texto de Terry Eagleton *Marxismo y crítica literaria* que retoma la discusión sobre la ideología destacando que la literatura forma parte de esta y por tanto, participa de una "coherencia estructural" respecto de las ideas que circulan en una sociedad. Esto prefigura una crítica literaria como conocimiento científico que aborda el modo desviado en que el arte trabaja con el material ideológico: "La ideología define el

modo imaginario en que los hombres viven su relación con el mundo real, que es, por supuesto, el tipo de experiencia que nos proporciona la literatura" (Eagleton, 2013: 59). La dimensión de sentido que emerge de las estrategias discursivas y criminales en esta novela es la del delito como organización productiva que define un conjunto de contradicciones susceptibles de resolución solo mediante la rebelión, o la superposición de traiciones que lleva a la rebelión. La contradicción que signa a Cralos en *Getsemaní* es nuevamente una doble pertenencia: al mundo de la organización delictiva jerárquica y reproductiva del capitalismo, por un lado; y a las alianzas hegemónicas con las clases más bajas de la región contra los representantes del poder dominante, por otro. En un fragmento metaliterario titulado "*Getsemaní: Ideología*", ya hay un indicio de este final, cuando se introduce una reflexión acerca de la literatura y la ideología como formas de lectura de lo social. Las transgresiones de Cralos contra el poder dejan ver, a cada paso, la organización desigual que caracteriza la producción social, delictiva, pero siempre en contacto con la historia oficial, la producción de ganancias empresariales o la complicidad de los sectores policiales y militares. Este matiz ideológico es lo que otorga al delito en estas novelas una clave esencial para revisar la ilegitimidad de la dominación en estas condiciones.

Lo que queda destacar es que la derrota política del héroe lo transforma en delincuente, pero el delito en este marco contribuye a expresar, al interior de su organización, las contradicciones que dominan el modo de producción social. En este ámbito, la escritura se proyecta doblemente hacia la transgresión, a través de la rebelión social y a través de un modo de entender al delito como parte de una formación social que se vale de este para producir grandes cantidades de ganancias. En este marco, la presencia de héroes escritores, de la literatura dentro de la literatura, no da cuenta de una reafirmación de la autonomía literaria (Ludmer, 2010: 87), sino que desnuda el carácter transgresor de esta actividad de producción de la ficción, que está inserta en el complejo marco de las relaciones sociales de producción y privilegia una mirada sobre el modo de producción social. Nuestra lectura a dos puntas, que opera sobre ambos textos, permite descifrar el modo en que *Gente del sur* representa la actividad rebelde en una estructura compleja de modos de producción que combinan rasgos de feudalismo en el escenario colonial ya dominado por el capitalismo, como ya expusimos. También en *Getsemaní*, la organización de la producción delictiva ostenta una combinación entre esclavitud (los esclavos de la hacienda de Orzón y las prostitutas) y librecambismo (los negocios centrados en el comercio de drogas), solo que aquí la respuesta no es una única rebelión sino la serie de traiciones que operan simultáneamente sobre todos los órdenes de la producción social. Únicamente mediante el análisis del conjunto de insurrecciones individuales superpuestas puede aprehenderse la estructura infinitamente compleja de la formación social replicada en lo delictivo.



Melisma. Tinta china y acrílico sobre papel

Capítulo V: La subversión del relato en *La muerte del hombrecito*

> Cuántas veces me pregunto si esto no es más que escritura en un tiempo en que corremos al engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismos. Pero preguntarse si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre o si más vale dejarse llevar por su alegre cibernética, ¿no será otra vez literatura? Rebelión, conformismo, angustia, alimentos terrestres, todas las dicotomías (…) Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir, la falsea, es decir, la transforma en otra cosa (…). Todo es escritura, es decir, fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas del mundo.
>
> Julio Cortázar. *Rayuela*

> Toda novela es un acto de mala fe, no sólo porque se filtran en la prosa ideologías y supuestos, sino porque, también, los personajes son, inevitablemente, dobles del autor.
>
> Juan Carlos Martelli. *Los muros azules*

Habiendo avanzado en los análisis de la estructuración de las contradicciones en las sociedades delictivas, la traición como modo de resolución individual de estas antinomias, la configuración de la rememoración y la dimensión temporal en los relatos, en este capítulo analizaremos la novela *La muerte de un hombrecito* retomando todos los ejes planteados desde el punto de vista de la técnica literaria. El texto que nos ocupa está estructurado en base a la reflexión acerca del instrumento de trabajo del escritor, el lenguaje y sus certezas. Los modos del relato, las voces que lo enuncian y el cruce entre lo imaginario y lo "real" son algunos de los ejes que la historia pone en juego permanentemente, desde un narrador que se ocupa de cuestionar el régimen de verdad del lenguaje.

En este sentido, la contradicción entre verdad y ficción, la traición a la autoridad narrativa mediante la duda permanente en la auto-reflexión literaria o meta-literaria, se instala en medio de la historia de una organización delictiva involuntaria, en el cruce de las reflexiones sobre las relaciones sociales y la literatura. La subversión que implicaban estos sentidos puestos en juego alrededor de las dimensiones semánticas de la revolución o la acción política en otras novelas, estará aquí vinculada al desmoronamiento de las certezas del lenguaje. La ruptura en el orden de autoridad discursiva y del estatuto monódico de la enunciación es el eje de este trabajo martelliano con la escritura del policial, que toma la forma de un mosaico de verdades superpuestas, cuya clave de lectura está depositada en la interpretación.

Así, se trastorna, a la vez, la forma y el contenido de la obra literaria, la historia cambia varias veces, y lo hace a partir de una multiplicidad de antagonismos que surgen en la voz del presidente de una bodega en la Argentina de 1983. En su comienzo, un compañero de juergas nocturnas, Crespo, asedia al empresario en el espacio laboral, ofreciéndole un sobre con información de la dictadura saliente a cambio de dinero. Detrás de este comprometido pacto que se acepta obligadamente se precipitan una serie de crímenes y descubrimientos sobre el entramado delictivo-económico en torno al hombrecito del sobre, que muere falsamente dejando información y dinero en manos del empresario.

Daille, un amigo de la infancia, aporta al narrador la cuota de traición y ejerce toda la presión de su poder como monopolista de los negocios en negro para obtener el sobre que garantiza la continuidad de sus alianzas hegemónicas en democracia. Finalmente, Marcela y María, dos prostitutas que revelan la tortura sufrida en manos de Crespo y Daille conforman una sociedad solidaria-familiar con el empresario, y dan cuenta de la extensión de estos violentos métodos al sector dominante de la sociedad civil, que se vale de ellos para configurar la expansión de sus ganancias.

La estructura controversial del texto da cuenta de una reescritura transgresora de la tradición del género policial donde ya no hay un desciframiento de la información en base a pistas que se suman. El enigma vuelve al centro del género, pero subvertido, en el cuestionamiento de la verdad o su apariencia compleja, discordante y contradictoria, que incluye la traición y la rebelión individual. El desciframiento pasa por la invasión de lo prohibido en el espacio de lo privado y lo íntimo, desde donde se organiza el lenguaje. Las distintas secciones que individualizaremos en el texto están separadas por una traición a la verdad del relato o una contradicción en el fundamento de la historia. Por ejemplo, en una primera instancia se presenta un mundo narrado y una serie de relaciones entre los personajes que vendrá a subvertirse a partir de la confesión de la mentira en la segunda parte, donde se replantea la ficción en otro código. Este esquema de contradicciones sigue sucediéndose en la sección consecutiva, donde se refuta a su vez el primer y segundo planteo, pero en base al descubrimiento de una verdad oculta al narrador, a partir de la voz de otros personajes.

El personaje que indaga, que traiciona y es traicionado es un empresario que esconde perturbadores deseos tras una identidad aparentemente respetable. Está ligado a la organización delictiva que gestiona parte de la economía nacional, y su búsqueda de la verdad cruza la visión del delito como rama de la organización social y producción económica con la reflexión metaliteraria. Así, veremos en el transcurso del capítulo cómo estos tres ejes van dibujando el mapa de la ficción policial en la novela martelliana de los ‘90. En medio, el fin de la dictadura y la vuelta de la democracia cruzan como fondo la novela sin determinar el desenlace de la organización social que sustenta el delito organizado. La inseguridad en el lenguaje y la alusión al horror y la tortura que persiste en la

organización de la producción social se vuelven un modo de resistencia individual luego de que la dictadura ha arrasado con el último intento colectivo de subvertir las relaciones sociales. Así las cosas, la historia se contradice varias veces, y lo hace a partir de una multiplicidad de estrategias reveladas en la narración, evidenciándose la ambigüedad y la mentira como procedimientos narrativos.

La organización del relato

En referencia a los procedimientos literarios –si bien aquí utilizamos "procedimiento" como sinónimo de "estrategia discursiva", en esta instancia preferimos el primer término porque acentúa el carácter de la literatura como práctica que ostenta el dominio de ciertas técnicas– diremos que durante todo el texto se alterna de manera confesa la primera y la tercera persona, según se declare la necesidad de volver lo relatado mayormente ajeno o propio[76]. La ajenidad en nuestra novela queda así planteada por una conciencia social que se desmorona conforme recorre el relato: "Esta tercera persona que me salva de la vergüenza de escribirme. ¿No se llama a eso, decorosamente, tomar distancia?" (Martelli, 1992: 119). La distancia alude al efecto de la vergüenza, una conducta que, ya veremos, determina la moral burguesa en estos personajes y define una dinámica social de apariencias y escondrijos. Los encuentros y desencuentros del personaje con el lenguaje y la historia que le pertenece se dan en la superficie del texto, que exterioriza las huellas de su construcción. Es destacable que estos procedimientos queden revelados ante un lector que, prefigurado por la novela como un descifrador de este juego, va descubriendo las maniobras de la ficción así configurada.

A partir de esto, en cada instancia narrativa se discute si el narrador participa o no de la historia que se cuenta, aunque es mayormente su ajenidad la que se presenta como problemática: "No puedo a esta altura, describir mis acciones como si fueran las de otro" (Martelli, 1992: 73). En algunas situaciones narrativas, por ejemplo, la distancia con la historia permite al narrador ajeno caracterizar al empresario, en función de su contexto productivo, como un frívolo manipulador de números que: "Estudia los nuevos costos de corchos, botellas, cajas, estuches, papel. Los aplica a los nuevos precios para que quede incólume un pilar de la civilización: la rentabilidad" (Martelli, 1992: 27). Como se nota en esta cita, a pesar de la ajenidad a la historia del narrador en tercera persona, la

[76] Hemos empleado aquí la designación que utiliza el narrador de la novela para designar al procedimiento, aunque un especialista en análisis del discurso literario como Genette rechaza el término "persona" por sus implicancias psicológicas (Genette, 1989: 86) remplazándolo por el de "voz". No es, de esta manera, nuestra intención realizar una detallada descripción de las estrategias discursivas, sino poner en foco el carácter subversivo de su develamiento tal como son concebidas por el propio narrador, resemantizar esta técnica para analizar su sentido en torno a los mecanismos de la traición y la contradicción en el relato.

focalización en el presidente de la bodega vuelve a estructurar los sentidos de la enunciación en torno a dicho personaje. Respecto a la dimensión semántica de ese fragmento, podemos destacar cómo se devela la estrategia para evadir la paranoia que desata el ingreso del hombrecito en su actividad cotidiana: el personaje acude a los números como el último refugio de la racionalidad.

El desarrollo del lenguaje en la novela es profundamente irracional, contradictorio y ambiguo, por eso, inmediatamente después del fragmento mencionado, la intervención del narrador reinstala la tensión y la ambigüedad del discurso literario volviendo a hacer propia la historia: "(me cuesta reconocerme en ese tipo frívolo, resentido, arbitrario, confuso, autoritario)" (Martelli, 1992: 27). En el fondo del proceso de conmoción introspectiva –la ruptura de su aislamiento a partir del encuentro con el hombrecito, que lo vuelve permeable a la invasión de los otros en un proceso caracterizado como la "interrupción del culto"– se desnuda una operación literaria. Esto forma parte de un procedimiento que deriva lo ficcional del cruce entre lo verdadero y lo falso (en un fragmento que citamos en el "Capítulo II Los 80 y 90, democracia y negocios criminales" se aclara que el relato se ajusta a lo "verdadero" aunque se miente sobre algunos puntos) y que subvierte una y otra vez el estatuto de la certeza a lo largo de la novela. Una vez más, la ficcionalización de la instancia de escritura en Martelli se estructura a partir de la voz de personajes que toman parte activa en la producción lingüística como autores ficticios que problematizan el oficio literario. En esta novela se vuelve a consignar la necesidad de contar como un imperioso llamado al lenguaje, aunque este se revele como confuso, engañoso y desprolijo.

Con el anuncio de la muerte dudosa de Crespo luego de la entrega del sobre se marca la exigencia de una distancia con la historia, indicándose también la técnica literaria requerida para sellar esta separación: modificar el tiempo del relato ulterior por simultáneo y relatar lo propio como ajeno, no ya en primera persona sino a partir de un narrador en tercera persona, siempre focalizado en presidente de la bodega (Martelli, 1992: 23) –este fragmento también ha sido citado en el Capítulo II–. En este caso, la ajenidad del narrador es indicio de una tensión entre las narraciones de lo pasado, lo "presente" y lo que aún no se contó. El asesinato es el quiebre, como en toda novela policial, el pasaje hacia el misterio futuro, y el indicio del comienzo de la ambigüedad, el ingreso de la duda y la contradicción.

Una cronología mentirosa

En este proceso de ruptura, la historia narrada desmiente o resignifica el presente, y el futuro está determinado por la verdad "ajena" –que aportan las voces de las prostitutas– acerca del hombrecito. En medio de un develamiento sobre la apariencia engañosa del orden cronológico se cuela el problema de la ficción como cruce entre lo verdadero y lo falso, que queda así trazado: "el orden que impongo en el relato es cronológico.

La cronología miente siempre. El futuro es tan improbable como el pasado (…) El hombrecito, sin saberlo, no sólo creó el futuro que nos devoró y aún nos devora a todos, sino que cambió el pasado, lo torsionó, lo violentó, lo lanzó y nos lanzó a todos a la impredictibilidad" (Martelli, 1992: 57-58)

A la manera del asedio a Cralos en *Los tigres de la memoria*, el hombrecito viene a reinventar la traición del pasado entre los amigos-delincuentes. Todo el capítulo "Tres" constituye un retorno que relata las historias de la infancia de los amigos Daille, Granados y el narrador. Este segmento ostenta la falsa forma de una digresión, pero resulta central en la novela, ya que modifica la información provista al lector, y cruza la reflexión sobre la perspectiva y el tiempo. En principio, porque hay un orden "impuesto" por un "yo" que se camufla en un "otro" (a partir del uso del narrador ajeno a la historia). A la vez, hay secretos e información cuya propagación en el texto se posterga para cotejar distintas versiones del relato. Y finalmente, hay un choque entre los pasados descifrados en el presente narrado y el futuro que aparece como un conocimiento aún no revelado, pero sí tensionado por la perspectiva que coincide con la del narrador en primera persona.

La duda acerca de la respetabilidad del empresario mencionada arriba encuentra su límite exacerbado cuando se comienza a relatar el revés de la historia y se devela el lugar de la mentira como construcción narrativa. En principio, la intención declarada del narrador de aparecer "más amable" presentando a los otros como aborrecibles es la que sostiene este armado contradictorio. Se erige a partir de aquí un recorrido de impugnación del relato anterior que tiene la forma de varios descubrimientos en la superficie de la nueva historia. Lo primero que se revela es la relación del empresario con Daille, su amigo de la infancia que le presentó tanto a Crespo como a María. Contrariamente a lo dicho, Daille aquí es descrito como lo opuesto de obeso, de una flacura "casi transparente". El discurso se vuelve permanentemente sobre sí mismo y sobre el modo en que se construye la ficción violentando la apariencia misma de la voz narrativa como supuestamente confiable. Así se introduce otro elemento al nivel de las relaciones sociales: la traición. El narrador miente, pero también le mienten.

La analepsis más abarcativa de la historia –que retoma las infancias de Daille, Granados y el hombre de negocios enunciando la antigua relación que los atraviesa– también presenta la traición como choque entre distintas clases sociales y la atracción vergonzante que opera lo abyecto. Tanto en el pasado como en el presente del relato, la traición se funda en las apariencias de honorabilidad, ya que la vergüenza del contacto sostenido con el transgresor es compartida por los amigos "respetables" (Granados y el empresario) y motiva esta falacia. Ambos provienen de familias tradicionales que encubren sus miserias bajo la moral de una pequeña burguesía profesional acomodada, que ignora a los obreros y desprecia a los empleados (Martelli, 1992: 50), y ante las cuales la presencia de Daille resulta revulsiva.

En este ámbito, lo que domina son las ficciones sustentadas en la reputación de clase, mientras la ambigüedad y la contradicción con "lo real" –un modelo desleído de realidad, tal como se presenta en el relato– es el centro de las reflexiones: "nunca se sabía exactamente qué era lo que se esperaba de nosotros, porque el modelo (había un modelo sobrevolando, como una idea al mismo tiempo vaga y precisa), el modelo, desleído, repleto de alusiones contradictorias y de convicciones débiles, no era alentador ni amable. Carecía de amor, rebosaba de una ficcionalidad que jamás llegaba a ser mito. A uno lo invitaban a cumplir reglas en las que nadie creía" (Martelli, 1992: 51)

El juego ficcional opone el mundo adulto al infanto-juvenil, donde se propone una dinámica de teatralización de conductas sin consistencia, que exige erigir otro orden de racionalidad. De allí la pregunta del narrador-personaje que recupera el propio pasado a la luz de los crímenes del presente: si los juegos de los adultos no tenían consistencia porque se fundaban en una serie de mentiras organizadas jerárquicamente, "¿cómo dejar de jugarlos sin volvernos locos o asesinos?" (Martelli, 1992: 52).

En esta etapa de la historia se consigna el comienzo de Daille como un poderoso, que, aunque a veces ridículo por su delgadez, su palidez y su vestir fuera de moda, encabeza ya desde el secundario la acumulación de dinero gracias a la venta de artículos prohibidos. Los objetos principalmente vinculados al sexo y a las armas se presentan como una versión más rudimentaria de las mercancías futuras: "cigarrillos y forros; láminas con desnudos más o menos artísticos y cachiporras que él mismo fabricaba cuidadosamente" (Martelli, 1992: 54). En síntesis, la enumeración de mercancías concentra el pasado de un negociante clandestino: puñales, hondas, cantos rodados, bombas de olor y medias rellenas de arena sintetizan la violencia transgresora; cubiletes, naipes y dados, la tendencia al juego. Esta caracterización está fuertemente vinculada a las historias arltianas, nos recuerdan a Enrique, el brillante amigo falsificador de Silvio Astier en *El juguete rabioso*. Y al modo de esa ficción delictiva, en nuestra novela, el robo, la fabricación de armas caseras y la falsificación son los antecedentes configuran al futuro traidor, inserto en los vínculos sociales de la serie comercio-prostitución-política. A su vez, la inteligencia del delincuente lo dota de un carácter sobresaliente en la lectura, la contaduría y la filosofía.

Incorrecto y traidor, el infractor desconoce la lealtad hasta en el ámbito político: mientras que Granados y el hombre militan en el comunismo, Daille, peronista declarado, delata a sus amigos y provoca la persecución en la juventud, donde ya están "marcados" por una violencia del futuro. Tras esto, hay una reflexión histórica tal como destaca Kohan en su lectura de *Los tigres de la memoria*: "En el espectro de variaciones sobre la traición, hay una que se recorta: la de Juan Domingo Perón a los jóvenes que creyeron en él" (Kohan, 2016: 10). La delación de Daille es tan medular que provoca la separación del trío, junto al acercamiento no deseado al submundo delictivo que promueve el transgresor. Por eso el jefe de la

bodega confiesa la propia desidia, "Desde el día en que [Granados] me dijo que no vería más a Daille, que no le interesaban más los tránsfugas, los matones, los adolescentes y los locos, no hablamos más de él" (Martelli, 1992: 55). Finalmente, los negocios comunes –compra y venta de autos de dudoso origen, departamentos y empresas– unen a los amigos separados por la moralidad ficticia.

El manejo de estos mercados siempre "laterales", es decir, al margen de la ley, impulsan a sostener la comunidad delictiva que gestiona el negocio de la bodega al igual que los cabarets, los autos con chofer en las fronteras o los viajes a zonas que sugieren el contrabando. La tensión, no obstante, atraviesa esta organización ilegal, y se vuelve contradicción a partir de la traición perpetrada por el acuerdo con el hombrecito, primero, y luego por la asociación secreta Granados-Daille. Se instala así, en el mismo momento que el relato de la amistad, el relato de la conspiración que conduce la novela hacia la violencia y la persecución, y une los ámbitos del delito, el engaño y la ficción.

El dinero y la ficción

En un modo más evidente que el resto de las novelas analizadas, el dinero ocupa aquí un lugar fundamental y se conecta con la reflexión sobre la ficción que venimos señalando. En principio, es la motivación detrás de las organizaciones delictivas que dominan los negocios ilegales (y también los legítimos) presentados en la historia, pero, además, toda la trama gira en torno a un sobre con dólares entregado por un personaje abyecto y aparentemente insignificante al empresario-narrador. El sobre "significa", adquiere sentido, porque puede intercambiarse, tiene un precio que es el de las intrigas del poder yacentes en el fondo de esto. Crespo increpa, así, al hombre de negocios al final de la novela, en el intento de una última asociación obligada: "Por ejemplo usted: ¿hubiera creído en el sobre, de no haber existido otro con dólares? Usted me creyó por algo intangible. El valor del dinero. Yo compro. Compro siempre" (Martelli, 1992: 197).

En este punto, conviene retomar algunos textos de Ricardo Piglia y Karl Marx que orientan la reflexión sobre las implicancias materialistas de un género cuya lógica está determinada por el dinero. Convertido en perspectiva teórico-metodológica, el materialismo se amplía al modo hermenéutico jamesoniano en nuestro trabajo, pero no pierde su relación con las lógicas del valor. El dinero se relaciona con el lenguaje porque funciona como un signo. Roland Barthes tiene en cuenta, en *S/Z*, el carácter representativo del dinero, que en cierta época funcionaba como un índice porque "delataba" un hecho, causa, o naturaleza, mientras que en la contemporaneidad del texto señalado funciona más bien como un signo que representa, que es equivalente (Barthes, 2004: 47). La inscripción, la escritura, es lo que tienen en común estas nociones. El dinero como tal existe en virtud a una serie de procesos sociales en los que la representación es central.

Analizando fragmentos de textos de William Shakespeare y Wolfgang V. Goethe, Marx concluye que el dinero es la concreción de lo imposible, porque posibilita el intercambio de la propiedad y el objeto que está en falta. Es en este sentido que se lo define como la contraparte de las necesidades, que transforma los deseos desde el ámbito imaginado a la existencia sensorial (Marx, 2004: 182-183). De tal modo, el poder dinerario opera el pasaje de la representación a la vida, haciendo reales las demandas pensadas, transformando imposibilidades/incapacidades en su inverso. Es tan terrenal como la "prostituta universal" y tan sagrado como el "dios visible" (Marx, 2004: 182): "Como tal mediación es el [dinero] la fuerza verdaderamente creadora" (Marx, 2004: 183). El dinero, como la ficción, crea "de la nada"; o más bien, en el caso de la ficción, a partir del lenguaje. Por medio del lenguaje el escritor accede al dinero y por medio del dinero se puede acceder a lo deseado (Piglia, 2001: 26). En este marco, la literatura es una producción social a partir del lenguaje y la ficción es una fuerza creadora que engendra dinero, dado que el escritor profesionalizado gana dinero por escribir.

El carácter representativo, sígnico, del dinero es lo que nos revela su relación con la invención y, por tanto, con la ficción. Marx explica, con respecto a los orígenes del papel moneda, que este funciona como un signo áureo, dinerario, en tanto representa cantidades de valor (Marx, 2002: 158), en tanto la circulación le asigna un poder ilusorio, el de la presencia de la mercancía ausente. En los primeros capítulos de *El capital* se destaca que el origen de la relación dineraria es la noción de valor basada en el intercambio de mercancías, de modo que el dinero es una mercancía más, sea este representado por oro o cualquier otro artículo que cumpla el rol de medida general de los valores (también que esta fijación es social) (Marx, 2002: 115-116). El dinero puede funcionar figurativamente como medida de valor gracias a la función de la representación, de modo que esta relación entre dinero y mercancía aparece a la manera de una operación demiúrgica repleta de construcciones ideales y operaciones veladas.

Respecto a esto, recuperamos a Piglia, que plantea una relación entre el dinero y la invención, la falsificación y el robo: "Entre los ricos y los pobres están los estafadores, los inventores, los falsificadores, los soñadores, los alquimistas que tratan de hacer dinero de la nada: son los hombres de la magia capitalista, trabajan para sacar dinero de la imaginación" (Piglia, 2001: 21). El dinero es el propósito, aquello con lo que todo se puede conseguir, es el impulsor de la ficción, y la forma de conseguirlo es ilegítima. Los escritores aparecen en este escenario a la manera de alquimistas cuya función falsificadora es crear dinero de la nada, nominados como "hombres de la magia capitalista", que trabajan para sacar dinero de la imaginación. E incluso se presentan como ladrones, ya que la parodia y el plagio constituyen también modos de construcción

/apropiación del discurso literario[77]. Además, las huellas del proceso de producción quedan en los textos, aunque sus productores traten de "borrarlas", y se vuelven transparentes ante la habilidad descifradora del lector-detective.

Sin embargo, atendiendo a los señalamientos de Piglia, quien afirma la implicación materialista del género, el objetivo es el desciframiento de las relaciones de producción dominantes tras el enigma del dinero. En el policial negro el dinero sostiene la ley y la moral, los relatos funcionan en el marco del capitalismo como síntoma (Piglia, 2001: 62), y de allí el desplazamiento del enigma puro del género clásico hacia la construcción de un detective que no deja de encontrar a su paso el modo en que las relaciones sociales intervienen en el funcionamiento del delito (Piglia, 2003: 78). En *La muerte de un hombrecito* la figura del detective está ausente por cuanto la función del desciframiento ha invadido toda la historia, de modo que narrador, personajes y lector deben descubrir enigmas todo el tiempo, mientras son decepcionados una y otra vez, enredados en pistas falsas y engaños discursivos artificiosos. La policía tampoco puede operar en este sentido, ya que está atravesada por la corrupción, tal como destaca el Comisario que interviene en el caso del asesinato de Barrios (custodio de la bodega): "Hay gente con amigos poderosos. Dios quiera, señor, que usted no deje de tenerlos. Porque yo sé cómo hacer para que los asesinos de policías se arrepientan de haber nacido" (Martelli, 1992: 85). La ficción que despliega el mismo Comisario Insúa como coartada perfecta que debe memorizar el presidente de la bodega es una confirmación del pacto con el poder que debe sostenerse, y que se explica al final por la intervención de Crespo. El dinero, otra vez aparece en el centro: "Tuve que poner mucha guita para salvarlo" (Martelli, 1992: 200).

De modo que las relaciones sociales, relaciones de producción en una etapa determinada de la organización social, son las condiciones en que se despliega la actividad delictiva que analizamos en los textos. Como sucede en relación a la alianza con la policía que mencionamos arriba, el dinero es el principio de unión de las comunidades más diversas: "¿No es el dinero el lazo de todos los lazos? ¿No puede desatar y atar todos los lazos? (…) Es la verdadera moneda fraccionaria, como el verdadero medio de unión, la fuerza galvano-química de la sociedad" (Marx, 2004: 182). Por un lado, el dinero es, entonces, el lazo de lazos, conforma el objetivo de las alianzas hegemónicas de piratas con ex revolucionarios en *Getsemaní*, poderosos capitalistas con delincuentes anarquistas en *El Cabeza*, policías, militares y ex delincuentes revolucionarios una vez más en *Los tigres de la memoria*. En *La muerte de un hombrecito*, esta vinculación está atravesada por la crisis del Estado democrático y la penetración del delito en los mecanismos estatales mismos, desnudándose los nudos de poder y dinero que sostienen al capitalismo. Así, con este fondo político en referencia constante al poder

[77] Quizás el caso más evidente en nuestro corpus es el de *Getsemaní*, que retoma y reproduce trozos enteros –entrecomillados, pero sin declarar la fuente– del diario de Oexmelin (Martelli, 1969: 117-118), (Oexmelin, 1972: 63-64).

militar y a partir de estas relaciones morales revulsivas, transformadas en intrusiones y asedios, teñidas de ilegalidad y crímenes, comienza a desplegarse en la novela la productividad del delito

Dijimos que *La muerte de un hombrecito* parte de una negociación imposible –ya vimos que las negociaciones se configuran en la narrativa de Martelli a partir de un modo de organización de lenguaje que ostenta los antagonismos y las dinámicas de poder subyacentes–: entre un hombre (el empresario) y un hombrecito, y se cierra en la misma lógica discursiva. El sobre está asegurado por una suma de capital que va creciendo conforme la cantidad de rechazos del hombre, y que será depositado en una cuenta ilegal en el exterior: "La verdadera plata recorre circuitos intangibles. Como toda magia, tiene sus propias reglas. No es alcanzada por la ley común" (Martelli, 1992: 17). Desde esta advertencia se comienza a sugerir que los circuitos delictivos en la novela atraviesan los negocios legales y son sostenidos por la ilegalidad del submundo económico-financiero. La reflexión sobre el dinero es, en el fondo, una reflexión sobre el poder de la representación, del signo, la alusión, y la interpretación tras lo simbólico. Pone en eje la potencia falsificadora del lenguaje que esconde al mismo tiempo que revela, y que requiere múltiples operaciones para llenarse de sentidos contradictorios.

El equívoco es nuevamente un modo de avanzar hacia la "verdad"[78] en los policiales martellianos, porque revela las contradicciones entre distintas versiones de una misma historia, de una misma trama social, revertidas por voces que salpican el relato en un orden subalterno respecto a la presencia de los narradores principales. Por ejemplo, en uno de los diálogos que exhibe el revés del pacto inicial, Crespo toma la palabra para develar los equívocos y deslegitimar la voz narrativa que ya se presenta a sí misma como imprecisa y falsificadora:

> Usted me creía un payaso. Ahora me cree muerto y estoy vivo. Usted siempre se equivocó respecto a mí. Creyó, lo sé por Daille, y por tantas insinuaciones, por sus propias risas en noches que ahora prefiero olvidar, que yo era un hombre prematuramente envejecido. Una vez más: falso. Tengo setenta y dos años. He tenido otras hijas, otras mujeres. He tenido todo lo que quise. Le habrán contado esas chicas que apaña; ésas con las que usted ahora pretende imitarme: he sido bestial. Me he retirado. Eso, que usted llama mi muerte es mi vida (Martelli, 1992: 200).

---

[78] Aquí nos referimos a la idea de verdad interna a la trama del policial, es decir, el desciframiento, por parte de los personajes que cumplen la función detectivesca sin necesariamente encarnar un detective, de los secretos que se ocultan delictivamente. Pero en las narraciones de Martelli, la verdad de los crímenes alude también a una "verdad" social asequible al lector, un conjunto de sentidos que se inscriben en una versión ideológica. Esta verdad social es más que una representación del modo en que la sociedad se mira a sí misma a través de la literatura, ya que está sustentada en una crítica del capitalismo y sus modos de dominación. Lo que se revela en estas ficciones es el conjunto de contradicciones que atraviesa la formación social, en su dinámica histórica que comprende vestigios del pasado y anticipaciones futuras, es decir, la potencia de transformación que de allí deviene.

En esta novela, las figuras delictivas son dobles y complejas, por ejemplo, en el caso de Daille, el delito y la creación artística presentan en otro código su tendencia a la transgresión. Es decir, en el lenguaje artístico, la representación y el delito se asocian para autorizar una perspectiva de lectura distinta, realzando la jerarquía del arte en lo social: "Una alusión es mucho más feroz que una amenaza. Y una ilusión que pone en tela de juicio la realidad es más malvada que algo tangible" (Martelli, 1992: 130). La literatura es más peligrosa que otros tipos de discurso social porque, como todo modo de enunciación artística, es alusiva, no se cierra a una significación unívoca y determinada y depende de la construcción de un otro.

En este contexto, la problematización de la representación, el uso del lenguaje y su relación con la verdad o la mentira se repite en la novela cuando se ponen en crisis los preceptos morales dominantes. Por ejemplo, cuando se alude al Picadilly como prostíbulo, se destaca la operación de designación como un sinceramiento, un "esfuerzo lateral de llamar a las cosas como corresponde" (Martelli, 1992: 7). Desde V. Voloshinov (2009) en adelante, ha sido incesante la reafirmación de la disputa por el lenguaje como parte de las batallas sociales. El personaje de Daille está también marcado por un lenguaje excepcional, según lo señala el narrador, es guarango y vulgar, en contraposición a la corrección burguesa del uso propio del lenguaje. Pero nuestra intención no es leer simplemente a través del lenguaje los antagonismos sociales sino señalar el trabajo con la técnica, la reflexión, en su carácter tanto novedoso como transgresor de los límites de la ficción, sobre el instrumento de trabajo de la producción literaria que se discute desde dentro de la obra misma.

Quizás la gran verdad que se devela aquí es el significado del delito como organización en el conjunto de las relaciones sociales. Recordamos las alusiones de Marx a lo tangible que se fetichiza en el capitalismo para investirse de una apariencia mágica, y de esa manera esconder las relaciones sociales que lo sostienen. Este es el caso del dinero en tanto forma acabada del mundo de las mercancías que encubre las relaciones sociales entre los productores privados (Marx, 2002: 92-93). El dinero funciona así igual que el lenguaje, de un modo ficcional y tramposo, que hay que desmontar para descubrir las relaciones sociales que subyacen. El sobre representa a Crespo, sus relaciones y sus crímenes, guarda los datos de las torturas y la muerte y su poder está sostenido por el dinero. De esta manera, aparece la confirmación de que el capitalismo es el verdadero fondo de estas relaciones sociales, que revelan el origen del delito como rama de la producción sostenida por el hombrecito, que no es más un "tecnócrata" y un gran monopolista de negocios negros.

Las organizaciones delictivas

En *La muerte del hombrecito* se construyen, como ya mencionamos, una serie de alianzas involuntarias que rodean al protagonista de la historia,

primero con el delincuente juvenil y posterior monopolista Daille y luego, con el hombrecito que es "uno de los cinco o seis que deciden" (Martelli, 1992: 198). Es decir, una vez más, el protagonista de la novela se asocia obligadamente con los sectores dominantes de toda una organización de la producción económica que excede los negocios legítimos y se sustenta en la prostitución y el tráfico de drogas. Las tramas del submundo ya no se ocultan ante la mirada del empresario que ahora comprende que las grandes ganancias de un pequeño sector son el resultado de la abyección y el sacrificio de otro.

La invasión del hombrecito en la bodega se configura como un acto que representa la ruptura a las convenciones morales del "respetable hombre de negocios", perseguido por los espectros prostibularios en su lugar de trabajo. En el relato del acuerdo con el hombrecito permanentemente se cuela la descripción de las tareas cotidianas de la empresa: atención de proveedores, promotores, revista de las cifras en la computadora, discusiones con el gerente de ventas, que contrastan con lo que sucede en el prostíbulo en distintas instancias de la novela. A la vez, la ausencia de nombre propio en el narrador-personaje obliga a identificarlo como "el hombre de negocios" –asociado con las tareas oficinescas–, contrapuesto a "el hombrecito", y dando cuenta también de una dimensión de clandestinidad y paranoia que atraviesa la historia. En este recinto, la presencia del hombrecito solo puede implicar una amenaza y una tentación, el ingreso de la seductora abyección en el espacio de la respetabilidad. La insignificancia de su tamaño es el punto de partida, pero no lo único que lo convierte en un ser extraño. El esbozo de su carácter de derrotado es acompañado por el detalle de su repulsiva apariencia: las arrugas, la escasa altura, las manos y pies "de muchacha". Toda esta versión del personaje se revierte en las instancias finales del relato, gracias a la voz de las prostitutas que revelan el poder del hombrecito.

Es como si hubiera en el interior de la historia dos universos aparentemente separados por el día y la noche, por el choque de la perversión con la apariencia de respetabilidad de los negocios legítimos. Estos mundos operan con distintas legalidades y su contacto solo se celebra bajo estrictas convenciones. Todo lo que respecta al espacio de la legitimidad (los tratos en la oficina de la bodega, los encuentros en el consultorio de Granados, los des-encuentros el velorio del hombrecito) son relatados en la primera parte de la novela, mientras la segunda parte se reserva para los mecanismos delictivos que van por debajo. Los personajes que circulan en estos espacios, sin embargo, son los mismos: las secretarias de día son prostitutas en la clandestinidad del Picadilly; los diurnos hombres de negocios se transforman en organizadores y espectadores de perversos espectáculos que unen el sexo y la tortura en la nocturnidad.

En este marco, la ciudad emerge como lugar de una ley doble. En la sección "Nueve", se repite la extrañeza del narrador ante una ley urbana que guarda las apariencias porque prohíbe a las prostitutas salir acompañadas de los cabarets. Esto motiva toda una serie de estrategias de

escamoteo de clientes y alternadoras, que se muestran decepcionantes a la luz de otros espacios ajenos al prostíbulo. Allí se agencia la conclusión que marca un código de lectura para estas comunidades delictivas: "Es rara esta ley de la ciudad porque no es como las otras leyes: no favorece el deseo. Transgredirla equivale a ir preso. Cumplirla, a enfrentar la decepción" (Martelli, 1992: 116). Esto revela la existencia de otras normas que no corresponden a la "ley" que instaura la producción social en la superficie de los negocios capitalistas, sino que constituyen una trama secreta a develarse en el resto de la novela. La bodega, espacio de productividad comercial donde todo puede suceder, también funciona como escenario de multitudinarias fiestas, condensando los distintos roles de la organización social: "prostitutas y adolescentes, la ley y el afuera de la ley, uniformes mezclados con ropas civiles, militares, policías y gángsters desnudos (…) ¿No ha invitado también a escritores y pintores?" (Martelli, 1992: 71).

El sobre es el signo de una etapa histórica que termina, contiene información de lo prohibido y de lo pasado, tal como se desprende de la voz del hombrecito mimetizada en la del narrador: "Aquí -gimió- hay asesinos y asesinados. El sobre para él, era un cuartel y un cementerio, la muerte y la culpa; el país estaba adentro" (Martelli, 1992: 14). El Estado sostiene las organizaciones delictivas que son orgánicas al capitalismo, de allí que el sobre que contiene información sobre los negocios antiguos sea central en la organización económica que sigue, en tanto "se juega lo que más le interesa al género humano: los rostros salvajes del poder y del prestigio" (Martelli, 1992: 67). Lo que sustenta las organizaciones delictivas es, en este caso, no solo la productividad económica, sino la relación con un saber prohibido, un conocimiento acerca de "el horror" pasado. Sin embargo, en toda la narración se despliega la violencia y la tortura como signos de los modos de dominación que trascienden el poder dictatorial.

La palabra "horror" aparece repetidamente en la novela (páginas 10, 33, 73, 102, 138, 200), y otras tantas veces emergen los significantes "terror", "muerte", "espanto". Las representaciones alrededor de este campo semántico se despliegan cuando se lee el sobre como ataúd que simboliza el peligro de lo institucional, lo bestial y lo monstruoso, la funcionalidad de una violencia ilegítima y legal que protege los mismos intereses. En contraposición a esta profusión de indicios, una única referencia temporal ubica la narración en una mañana de 6 de diciembre de 1983, a cuatro días de la asunción del gobierno democrático de Raúl Alfonsín. El cambio del gobierno dictatorial por uno democrático es el fondo desestabilizador de los negocios capitalistas: "La democracia ha ganado. Se acabaron los grupos de tareas (…) Los torturadores serán castigados. El terror está guardado en un sobre marrón" (Martelli, 1992: 25).

Los golpes, las humillaciones y torturas con el objeto de traficar información y dinero se multiplican en todos los ambientes recorridos, en medio de cuerpos dañados, con moretones y cicatrices: en la primera aparición del hombrecito en la oficina, en la vistita al consultorio de

Granados, en los espectáculos del Picadilly, en el pasado de las prostitutas con Crespo, en la referencia a la organización de la secta en Tandil. Por su parte, en medio de la narración de los recuerdos del hombre sobre las andanzas nocturnas con el hombrecito, se incluye hasta la referencia a la desaparición de dos prostitutas en la "casa hundida" de Gesell, refugio del hombre de negocios. La tortura y la supresión se desplazan desde el ámbito de lo político-social al cuerpo de la prostituta, perpetrada por impunes jefes de organizaciones clandestinas sostienen su poder en el circuito ilegal del sexo. Esta red económica está centrada en la trata de blancas y es lo que sostiene el circuito comercial de la superficie legal: supermercados, hoteles, inmobiliarias. El compromiso adquirido con Crespo se percibe a partir de aquí como encubrimiento a un cómplice de los crímenes de Estado. El problema legal y ético que esto implica, sin embargo, no es el centro de la historia, sino más bien todo el despliegue delictivo oculto tras esta figura.

La red de trabajo del empresario es armada con personajes pertenecientes al ámbito del submundo delictivo que tanto se desdeña en cada arrebato de moralidad burguesa: su secretaria María (ex-prostituta del Picadilly) es quien configurará junto con Marcela el develamiento de la trama oculta del poder centrado en la verdadera identidad de Crespo. El Obispo, su chofer, y Nelly, su mujer, son los empleados fieles que cierran la red de asociación desigual. El misterio con que se describe la función del Obispo ya da cuenta de la connivencia del empresario con actividades ilegales, y por lo tanto, del cruce de los mundos cuya separación se defiende celosamente: "El Obispo es mi chofer y lo llamamos así por su cráneo pelado, en forma de bonete sacro; y porque se persigna ante cualquier iglesia, aunque la cruce a 150 kilómetros por hora y porque, a pesar de ser profundamente religioso […] no juzga nunca. Carga en el coche los restos de la madrugada sin mirar por el espejo retrovisor" (Martelli, 1992: 12). Tan mafioso como incorruptible -ya que Crespo confiesa haber querido comprarlo sin éxito- la lealtad del Obispo es testimonio de la rigidez de esta asociación.

Pero el personaje que más fuertemente conecta los dos mundos en esta sección es Daille, el falso "obeso". Como ya vimos en la narrativa martelliana, la inmensidad de los cuerpos es directamente proporcional al poder que sostienen, es el caso de Rosasco en *Los tigres de la memoria* y de Orzón en *Getsemaní*. Solo que en el marco de esta reescritura del policial todo lo narrado encuentra su revés en la misma historia, es decir que casi todos los sentidos en algún momento son puestos en tela de juicio o construidos como falsos. La gordura de Daille, al igual que su poder, no es la excepción. Cuando la trama avanza se desmitifica la inmensidad corporal, a la vez que se descubre la mentira del dominio, el gran estafador prostibulario es en realidad dependiente de la figura del hombrecito, que detenta la más vasta autoridad (y el más cruel autoritarismo).

Incluso la primera descripción del hombrecito como un ser encerrado en la fábula de su pasado está filtrada por la voz de Daille que penetra, teñida con una idolatría secreta, en la conciencia del personaje-

narrador: "El Obeso Daille objetaría este intento de definir a Carlos Crespo" (Martelli, 1992: 7). Dueño de otros diez cabarets y de una docena de supermercados, el supuesto gran magnate está siempre rodeado de guardaespaldas y dinero. Como parte de esta organización, aparece en primera instancia la figura del hombrecito, "bufón" de una corte vulgar y cruel. El poder de Daille es aparentemente tan abarcador que, al comienzo, la aparición del hombrecito con el sobre misterioso se percibe como una broma escenificada por el cafishio.

Al final, todas las caracterizaciones y jerarquías al interior de las organizaciones se revierten, la voz de Crespo es la que invade el relato revelando la trama secreta, el verdadero complot dentro del complot en una nueva estructura de estafas superpuestas. Daille ha querido apoderarse de la información que sostiene el poder del hombrecito y heredarlo, pero ha sido derrotado por el "equívoco" o la casualidad. El azar de la decisión del empresario que entrega el sobre a la viuda del falso muerto desarma la conspiración de su antiguo amigo. En el final, el falso poderoso es desdibujado en el fracaso de su estrategia como "el pequeño, el traidor, la rata" (Martelli, 1992: 200). Daille está al frente de un operativo de persecución tras la información que sostendrá sus negocios presentes y futuros, a partir de la zona libre en el mercado que deja la ausencia de Crespo.

La cinematográfica escena planteada en la bodega cuando el hombre acude en busca de los dólares y se encuentra con un reguero de vino y sangre, asesinando a uno de sus custodios en defensa, termina de coquetear con el lado más negro del género, ligado al gansterismo. Este es un mundo delictivo cercano al que describe ya Raymond Chandler en *El simple arte de matar*: donde los pistoleros pueden gobernar ciudades y los dueños de restaurantes han hecho su dinero regentando burdeles, o en el que una estrella del cine es jefe de una banda de quinieleros (Chandler, 1970: 204). Este mundo quizás encuentra su versión imaginaria y paranoica en las sociedades arltianas, en continuidad con las comunidades martellianas. Cuando se descorre la cortina de los negocios diurnos, se desnuda toda una organización delictiva que sostiene la economía del país, tanto las zonas de mercados "legales" (como empresas o supermercados) con improntas ilegales (contrabando, circulación de mercancías prohibidas, monopolización de actividades económicas), como las actividades comerciales laterales (cabarets, circulación ilegal de drogas y armas).

Es decir, estas organizaciones abarcan varias ramas de la producción, y en todas ellas está involucrado el Estado, que protege, alimenta y sostiene la hegemonía política en base a estas poderosas estructuras delictivas. Pero lo que se inserta en esta tradición del policial a partir del violento despliegue en la bodega es el engaño en tanto conjunción de los dos amigos traidores en contra del empresario: "Daille y Granados (cualquiera de los dos puede ser el jefe, o ambos empleados de algún otro) se burlan de mí. Son sólo un monstruo bicéfalo convocado por el sobre de Crespo (…) De lo que el sobre guarde dependen sus vidas, futuras,

pasadas" (Martelli, 1992: 66). De modo que el empresario, constituido como antagonista del proxeneta, deberá hacer surgir su propia asociación para oponérsele.

La novela policial se transforma en un relato de aprendizaje sobre cómo ser un frío magnate del comercio ilegal. En su recorrido a lo largo del relato, el poderío del hombre va creciendo conforme a sus competencias, dado que hacia el final maneja armas, también es piloto, tiene amigos influyentes y dirige la organización armada que convoca el Obispo. Todo esto sobre la base de un poder económico creciente a partir de los dólares aceptados en prenda por la peligrosa información del hombrecito. Aunque incipiente, esta organización ya ostenta las características de toda mafia que se precie de tal, la violencia asociada a la protección de los intereses económicos de la clase dominante: "Eran buenos los muchachos del Obispo, carísimos, pero buenos: habían desbaratado tres huelgas en la bodega, habían cobrado dos huelgas incobrables de empresas grandes, entre otras cosas. Eran suaves, eficaces. Respetaban al Obispo, que había sido jefe de ellos Dios sabe cuándo y dónde en que vericueto, dictadura o grupo de tareas" (Martelli, 1992: 134). Así, la naturaleza de esta organización es la misma que la de Daille, violenta, ilegal, involucrada con el Estado y al mando de quien le pague, ya sea para sostener negocios legales o ilegales.

Las ficciones de la traición

Como ya señalamos, en la novela se pone en juego permanentemente la reflexión sobre los procedimientos literarios, la dinámica del complot de las organizaciones delictivas estructura la trama en este contexto. Ambos ejes se cruzan en lo que denominamos "ficciones de la traición": una serie de escenas montadas estratégicamente por los personajes en la disputa del poder. Historias se narran y espectáculos se montan dentro de la ficción para poner en eje las relaciones sociales que presentan la lógica de una farsa, una teatralización montada sobre la traición, ya que los personajes actúan para que otro crea, haga o diga.

La primera de estas secuencias ocurre en el consultorio de Granados, donde la racionalidad del comportamiento del empresario refugiado en los números de la primera parte es metamorfoseada por el dislate. En medio del acoso a la secretaria –Marcela, también ex prostituta– y la agresión al médico mientras este intenta justificar su traición, se concierta el próximo encuentro con Daille en el Picadilly. No obstante, la farsa tiene una particularidad que ya hemos visto en la novela, y es la subversión de la confianza del lector mediante el quiebre de la certeza en la voz que narra. Una vez referida la primera versión excesivamente violenta del asedio al consultorio de su amigo, se está dispuesto a ponerlo todo en duda: "Difícil decir por qué escribo esta escena que me incrimina. Tal vez porque no sucedió. Porque, si les pregunta a Granados y a Marcela, ellos dirían que no sucedió" (Martelli, 1992: 113). El narrador se rebela al mismo tiempo contra la pretensión de verdad del discurso, y contra la ética

profesional y la moral vergonzante de una clase, que llevó a la traición de los amigos. Al igual que los otros delincuentes de esta novela, ya no tiene sentido del decoro, y pretende quebrar lo que queda de la ética profesional y la falsa moral de Granados, contaminarla de violencia, prostitución y traición para desmantelarla: "Granados –ese bulto– quedó de todas maneras destruido, más que desmoralizado después de esa lucha idiota con su ética" (Martelli, 1992: 113).

Lo que interesa aquí es contar una serie de ficciones que contribuyan a romper con la moral burguesa instalando en su lugar el caos delictivo, amoral y adyacente al problemático concepto de verdad. Mediante este procedimiento, el narrador instituye la duda perpetua, afirmando que nunca se sabrá lo que pasó porque la memoria no es confiable, y nada otorga más credibilidad a ninguna de las versiones por encima de las otras. Por el contrario, todas ostentan alguna transgresión y por eso no hay certezas posibles en la narración.

La compleja ficción montada por Daille en el Picadilly agrega a todo esto la consideración acerca del perfil artístico-creativo del poderoso jefe delictivo. Su habilidad creadora le permite montar shows llenos de sentidos ocultos, saturados de grandeza artística al igual que de perfidia. La función que presenciará el hombre junto con un disminuido Granados es un nuevo relato de la novela en otro código, con un conjunto de signos propios del submundo cabaretero y perverso. Dos actos teatrales configuran la exhibición en el Picadilly, el primero representa la escena de Granados y María y el segundo, la escena del sobre en Tandil, con Marcela amenazada de muerte. Restituidas a su ámbito de origen, las mujeres son aquí los instrumentos de extorsión para los delincuentes que deben negociar por el sobre. Daille ofrece a María primero, luego más dólares, más negocios a cambio del sobre inviolado, pero ya nada puede sostener un pacto con el poder. Un signo teatral se coloca por encima de todos los otros: el escenario tiene la forma de un sobre que representa, según Daille, el castigo de la usura, el involucramiento del empresario con el mundo delictivo, y la traición al recibir y ocultar información a cambio de los dólares.

La alusión representada demuestra la omnipotencia del delincuente que puede manipular cualquier cosa que pase arriba del escenario, ¿no es este el correlato de la autoridad narrativa que se está queriendo desmontar durante toda la novela? ¿No es ese el poder que se cuestiona en la permanente exhibición de los procedimientos de construcción del discurso literario? Aquí la voz narrativa –que además representa una conciencia ficcional de alguien que escribe para no olvidar o para conjurar fantasmas– no es certera, miente y reconoce la duda como procedimiento narrativo. La serie de traiciones ficcionalizadas produce una asociación entre la mentira o el engaño, la ficción y el delito: el procedimiento creativo es producido por el jefe delictivo para emitir un mensaje, amedrentar o redoblar el peligro.

Como parte de este manual de procedimientos del arte y la representación, se presenta también una breve pero valiosa reflexión sobre

la recepción. En principio, el significado del montaje teatral cabaretero es exclusivo para los involucrados en la historia de horror que se narra, solo quienes decodifican la alegoría y temen a la alusión pueden apreciar el carácter amenazante de las exhibiciones de tortura, dolor y muerte. Asimismo, para el público del Picadilly, la escena tiene otra significación, no solo porque en dicho recinto la atrocidad está naturalizada sino también por el aporte de la cultura de masas –ya que, se destaca, estas escenas no eran muy distintas a las que sus familias habían observado en el televisor más temprano–. Todo lo cual vehiculiza el planteo de una problemática propia de la literatura, la dificultad para separar realidad y ficción, "nadie distinguía bien realidad de ficción; nadie sabía si la mujer en la rueda, los verdugos y las arrepentidas los excitaban más que esos pedazos de carne que pellizcaban en sus mesas. Lo obsceno es siempre traicionero" (Martelli, 1992: 138). Lo que está en juego aquí es la hipocresía de una sociedad en que la violencia es el relato de lo diario, puesta en cuerpos ajenos.

Sin embargo, al igual que en la novela, cuyos sentidos de verdad solo pueden ser reconstruidos por el lector avezado, en la representación teatral del Picadilly todo depende de la interpretación del hombre de negocios, el espectador elegido, el espectador modelo: "una palabra mía podía inclinar la verdad hacia el lado del público: el sobre a cambio de que todo fuera una farsa. Mi silencio, en cambio, podía matar a María. Pero para el público, ¿la escena no seguiría siendo la misma?" (Martelli, 1992: 138). Lo central entonces es el desciframiento, cuyas claves pertenecen al traicionado descifrador de la obra artística, que es, a la vez, quien puede modificar la "verdad" del montaje que excede la ficción. Esto es, el hombre puede descifrar los sentidos y dejar transcurrir la escena mediante el silencio o modificarla mediante la palabra performática. El poder del lenguaje opera una vez más en la trama de manera alusiva. Al igual que el sobre con información prohibida, que de nada sirve sin las claves de desciframiento conocidas solamente por Crespo, el mensaje de la representación en el prostíbulo no significa nada sin su interpretador, cuya exégesis implica la intervención sobre el hecho artístico para modificar las relaciones sociales que lo subyacen, ¿no es este el modelo interpretativo sobre el que venimos reflexionando?

Narración, utopía y traición

La reestructuración final de las relaciones sociales en la novela otorga al empresario la posibilidad de una revivificación moral, el trayecto hacia el delito lo vuelve héroe al protagonizar el rescate de las prostitutas-secretarias convertidas en su esposa e hija. Pero como toda relación entre los personajes de la novela, esta última está preñada de transgresión y abyección, la falsa familia se proyecta incestuosa desde su origen. En caravana y con la protección de los hombres del Obispo, la nueva comunidad encuentra su lugar en el enfrentamiento a un Crespo decadente y oculto en la colectividad-secta de Tandil, dirigida por Susana y Susanita,

hija y esposa, respectivamente, del perverso magnate. Todo lo que se gestó en el ámbito de lo social, las empresas, los prostíbulos, la ciudad, se corre hacia el ámbito de lo familiar, lo marginal y lo rural. El empresario vuelve tras el sobre que dejó en manos de la viuda porque su tenencia dirime el destino de la jefatura de los negocios delictivos, siempre dentro de este modelo de delito estructural, organizacional, productivo e impreso en todas las ramas de la producción social.

En este marco, una verdad a retazos sobre la figura de Crespo se construye desde la voz de las prostitutas como vértices subalternos de tal edificio social, el sector más bajo que se sostiene en base a la intervención sobre sus cuerpos, primero en el cabaret y luego como secretarias-informantes. Las mujeres son objetos que pasan de Crespo a Daille, de prostitutas a "secretarias putas" dedicadas al control y la delación de los "amigos". Además, son torturadas, desaparecidas y vendidas, pero así se convierten en portadoras de la racionalidad y la verdad: "armamos nuestro imperfecto mosaico: corregimos el pasado, restituimos el presente, imaginamos un futuro" (Martelli, 1992: 167).

La utopía que se mantiene en el horizonte de esta historia es escapar del poder, encontrar un refugio privado con las mujeres así constituidas como una "familia" (incestuosa y disfuncional), que no está exenta de relaciones de dominación; es que todo este imaginario reproduce, en parte, los preceptos de la organización económica en el ámbito privado. Además, para esto es necesario reconstruir el relato del pasado e imaginar el futuro mediante el lenguaje. En esta historia no hay un relato revolucionario ni una esperanza de subversión como en las demás novelas de Martelli, la subversión es la del lenguaje y la ficción es su materialidad. La comunidad delictiva del final tiene la misma estructura jerárquica que en los otros relatos, el jefe es el hombre de negocios que organiza los relatos de las mujeres y las actividades violentas del Obispo y sus "muchachos". Mientras, el develamiento de las relaciones sociales que operan en la producción delictiva funciona como fundamento de estas operaciones.

La versión femenina de la historia de Crespo lo ubica nuevamente en el lugar de lo bestial, aunque ya no es un hombrecito, un ser irrisorio ni un bufón de la corte de Daille, sino un gran jefe del delito en todas las ramas de la producción social. El aspecto del lenguaje que narra esta verdad casi coloniza el relato en paralelo al desarrollo de la verdadera historia de Crespo: el narrador toma "notas" fragmentarias que transcribe mientras las mujeres hablan. La alternancia enunciativa queda representada mediante el cambio de tono entre la voz femenina que narra y la masculina que enumera y resume, a la vez que se relata la apariencia material de lo escrito con: "letras temblorosas, esas raspaduras a las dos de la mañana" (Martelli, 1992: 171). Se va develando, de este modo, el lugar de Crespo como dueño de una inmobiliaria que encubre otros negocios, y de una cadena de supermercados sostenida en base a la adicción, la trata y el robo. A la vez, se va dejando lugar al replanteo novelesco.

Nuevamente lo que ha sido narrado vuelve a presentarse en su revés: "Estos tres días me habían mostrado la falacia del pasado" (Martelli, 1992: 185). Todo lo que ocurre en la historia está cruzado por un matiz de falsedad; la amistad, la relación con las prostitutas, los negocios y hasta la identidad de los personajes funcionan de manera doble. El objetivo de la disputa, detrás de las trampas y de las traiciones, es la herencia delictiva del hombrecito, su inmenso poderío productivo del comercio ilegal. Una vez más, un *leit motiv* de las novelas de Martelli se hace presente: el protagonista es usado por los sectores dominantes y termina en una encrucijada sin salida que beneficia al más poderoso, socio inconsciente, como si no le fuera posible salirse de esas relaciones dominantes preñadas de engaño. Así lo enuncia el narrador-personaje: "Creyendo hacer una broma muy astuta, yo había entregado el sobre a quién correspondía. Las chicas me habían salvado de la última trampa, atacar lo intocable" (Martelli, 1992: 182). También es frecuente en la narrativa de nuestro autor la negociación con el poderoso, que finalmente es traicionada porque siempre el pacto con el más fuerte se rechaza. Este gesto coloca al personaje en un plano superior, insertándose en una larga tradición del policial centrado en perdedores moralmente íntegros (Amar Sánchez, 2000: 72).

Es decir, el jefe delictivo termina rompiendo con las relaciones dominantes hacia la dirección de los más débiles: se escapa con las prostitutas y se niega a negociar con Crespo. Consecuentemente con esto, el final de la novela es el calco de su comienzo, un pacto imposible entre un hombre poderoso y un hombrecito, solo que, en su exacto revés, porque los caracteres se han intercambiado, las palabras mismas del hombrecito dan cuenta de esto. La revelación de los equívocos finales es el ultimátum de la novela, el relato se termina cuando se acaban las fallas. La escritura de esta última etapa ya no es entonces mentirosa, lúdica ni engañadora, es solamente ridícula por la negociación inadmisible con el poder.

Crespo se jubila como regente de un pequeño reformatorio, alejado de los supermercados, cabarets, armas, bancos suizos, drogas, contrabando, que manejaba anteriormente con el beneplácito de la dictadura. El torturador termina "verdaderamente" muerto en manos de esta pequeña secta tandilense unida por el crimen, no tan distinta a todo lo demás, imagen refractaria y perversa de la sociedad, y con un sentido extremo de justicia. El hombrecito se descubre al final "poderoso" al mismo tiempo que preso, regenteando una comunidad-cárcel-campo de concentración como el Picadilly, bajo una ley criminal y torturadora. En estos términos, podría leerse la figura de Crespo como la alegoría de una dictadura saliente, un magnate económico, verdugo de las mujeres que empleaba para la trata, que está aquí tocando su ocaso. Pero leer la novela desde la alegoría exclusivamente deja escapar complejidades de todo un espacio productivo que se revela a partir del crimen.

Hay un interrogante que sostiene otro orden de lectura, ligado al recorrido de un empresario involucrado y fascinado por el mundo delictivo del que no le puede escapar, por los intercambiables modos legales e

ilegales de la producción capitalista: "A usted no le gusta mi ley degenerada. ¿Por qué se fascinó por nuestro mundo? ¿Quién lo obligó?" (Martelli, 1992: 202). Al abyecto mundo del poder económico y delictivo se opone un camino alternativo: la entrega del sobre a Daille -que también ofrece ser su máscara, siendo una vez más rechazado- y la huida del paternalista empresario, devenido en alegoría de un Estado de bienestar, hacia el espacio de la utopía individual/familiar con las prostitutas, la casa hundida en Gesell. Así queda en manos de Daille "la ley de las bestias", que gobierna el sistema productivo descrito en la novela. La narración termina con la certeza de la persecución y la incerteza del lenguaje y de la contradicción que atraviesa la ficción: "He redactado dificultosamente, aterrado, un réquiem (…) Yo estoy solo y no me arrepiento. Estoy solo y no me arrepiento. Si lo escribiera tres veces, sería verdad" (Martelli, 1992: 216). El final de la novela es la brutal interrupción de la escritura en la convicción de la mentira. Y el que aquí decide es el lector, que descifra los sentidos últimos. Tal como desarrolla Walter Benjamin en "El autor como productor", se rompe la separación entre autor y lector, quien, hacia el final se convierte en "colaborador", puesto que integra los sentidos perdidos en la maraña de engaños.

La subversión de la técnica literaria

A lo largo de este capítulo enfocamos la novela desde el procedimiento de construcción de la voz narrativa, poniendo en el centro una visión de la literatura -y del delito- como producción social. La obra literaria que abordamos exige ser leída en estas claves, para pensar la exhibición de estrategias que ostenta. Allí la narración funda una verdad a medias, teñida de engaño, y vista desde la lente del delito y la traición. En principio, podemos decir que la novela opera una transformación de los medios de producción que apunta a poner en duda el estatuto de verdad del discurso narrativo, y a transformar al lector en colaborador que debe decidir y completar los sentidos sugeridos, e incluso ponerlos en duda. Por eso retomamos a Benjamin que hace hincapié en la función de la transformación funcional de la obra de arte.

En *La muerte de un hombrecito* se desnudan los mecanismos de la ficción, dando a conocer las instrucciones del narrador para crear efectos de sentido: presentar a los personajes como peor de lo que son intentando parecer él mismo más amable, cambiar de "persona" narrativa según la historia se presente como ajena o propia, advertir sobre la mentira de las versiones narradas. Las interrupciones en la historia para dar cuenta de estos procedimientos tienen una "función organizadora" similar a la de los montajes brechtianos, es decir, apuntan a que el lector tome posición ante la ambigüedad y la duda así expresadas. Todo lo cual le exige identificar en la literatura un conjunto de estrategias y una instancia productora de conciencia y representaciones. Así, decimos que la literatura es una producción social porque está situada en las relaciones de producción de su

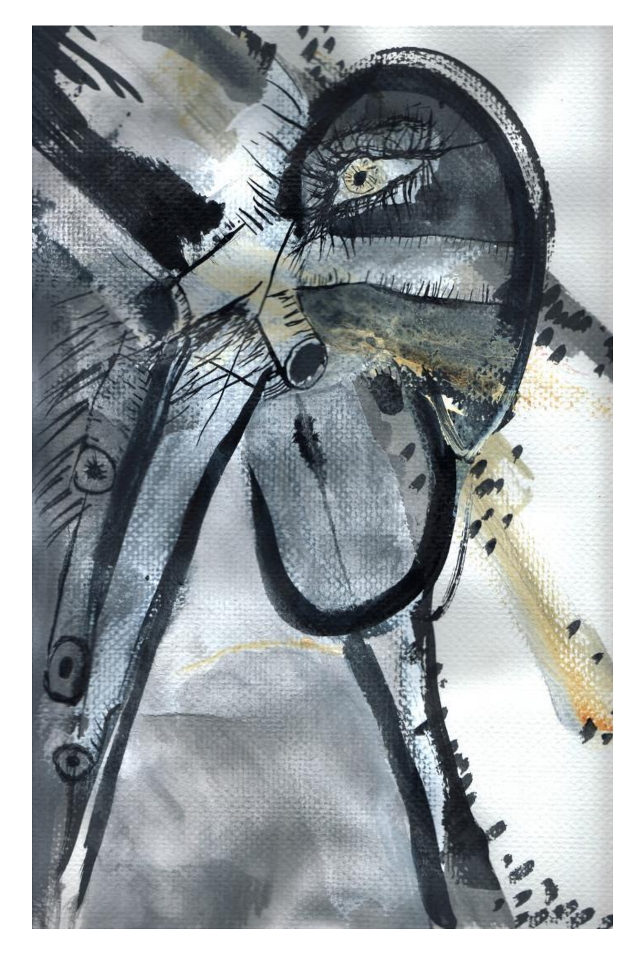
tiempo, a las cuales transforma, a la vez que presenta las contradicciones del acontecer histórico.

Se plantea la posibilidad de reflexionar sobre el oficio de la escritura porque la narración lo pone en juego permanentemente. En este sentido, ¿puede pensarse al narrador como "doble" del autor? Quizás sí en referencia al oficio escritural asumido por el protagonista y narrador de esta novela, en la medida en que esta figura remite a la problematización de la instancia de producción literaria. Philippe Lejeune, a propósito de la autobiografía señala: "A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce" (Lejeune, 1994: 61). No hay aquí –a diferencia de otras novelas de Martelli como *Gente del sur*, en la que aparecen iniciales que identifican el nombre del autor con el del personaje– otras marcas que puedan asociar el narrador al "firmante", como lo llama Genette (1989). Tampoco podemos sostener, desde nuestra lectura, la identidad entre autor, narrador y personaje principal que define la novela autobiográfica en Lejeune (Lejeune, 1994: 63), sino más bien fundamentar su clasificación como narración "autodiegética", en términos de coincidencia entre estos últimos dos.

En *La muerte de un hombrecito* el narrador es un personaje de la ficción, que recorre todo el universo de la producción delictiva y desde allí produce el relato, es un delincuente/empresario que escribe. Lo que nos interesa destacar, en todo caso, es el trabajo del narrador con los distintos modos de construir el discurso, proponiéndose como productor/transformador de la norma escritural y poniendo en foco la dimensión del hacer literario. La reflexión del autor ficticio sobre los procedimientos literarios y sobre su posición en el proceso de producción sucede en esta novela desde el espacio de la transgresión delictiva y de la traición.

La traición y el delito son dos núcleos operativos que deben tenerse en cuenta para sostener esta lectura. Por un lado, el delito como actividad productiva desnuda una serie de relaciones y tensiones sociales propias del modo de producción, y por otro, la traición como modo de relación por excelencia entre los personajes pone en evidencia la complejidad de su participación en la organización social. Es así como, en esta reescritura del género policial, la redefinición del código genérico apunta a la posibilidad de repensar toda la literatura a partir del texto, y el modo de producción a partir del conjunto de relaciones sociales suscitadas por el delito. El personaje-narrador de esta ficción es un traidor social porque ostenta la misma doble pertenencia –aliado a las clases que manejan la economía nacional y además a sus límites más bajos (las prostitutas), pone en evidencia su relación conflictiva con la estructura social–. Pero también es un traidor literario porque exhibe una posibilidad de pensar la escritura y subvertir los medios de producción lingüística. Si los personajes son dobles del autor, como reza uno de los epígrafes de este trabajo –que forma parte del prefacio a *Los muros azules*–, en los textos literarios este efecto se vuelve

subversión cuando se devela la relación entre el acto productivo de la escritura y el interior la ficción misma, a partir de narradores-escritores que descubren los procedimientos técnicos, transformando el estatuto de la literatura y revelando su vínculo último con las relaciones sociales.



Arruyo. Carbonilla, tinta china, acrílico sobre papel

Capítulo VI: Las tradiciones revolucionarias y el género policial argentino en *Los muros azules*

Los muros azules es quizás la novela más compleja de nuestro corpus, saturada de claves y alusiones discursivas, juega entre las líneas de varios géneros literarios y retoma todos los núcleos de la narrativa de Martelli que ya analizamos. Pero quizás lo más novedoso es el modo en que aborda el relato de una revolución anticolonialista y anticapitalista en las Antillas –en zona franco-parlante–, en un contexto internacional dominado por organizaciones criminales que manejan el comercio ilegal de armas, drogas y piedras preciosas, en complicidad con agencias secretas francesas, inglesas y norteamericanas. El acto de publicar una historia que pone en cuestión al Estado en la Argentina en 1986, momento de reafirmación del discurso democrático burgués en los primeros años del retorno a la democracia, es mínimamente un signo de la potencialidad anticipatoria y fuera de serie de la ficción en este autor.

En nuestra novela, la revolución, sus consecuencias y las discusiones en torno a la organización social emergente funcionan centralmente como marco para redefinir la representación de las relaciones sociales en regiones fuertemente dependientes de las grandes potencias mundiales. Una red de alusiones veladas, citas declaradas y recorridos de lectura a lo largo del texto apuntan a configurar una narración en la que el espionaje y el policial orientan la rebelión contra un orden internacionalmente establecido. Nuestra lectura procura dar cuenta del modo en que la actividad delictiva como rama de producción dentro de una/s formación/es social/es hace emerger la representación de las tensiones de la organización social antillana.

Sobre esta base se dibuja el despliegue delictivo en *Los muros azules*: las dos asociaciones internacionales cuyo poder está en juego, El Club inglés para el que trabaja como espía el personaje principal (Martin D'Abadie) y la Organización que maneja la isla dan cuenta de la disputa por el poder económico de las zonas comerciales y productivas. Así lo admite el reclutador de espías Alcock: "Usted vende un producto raro para país que se ha quedado sin colonias. Usted nos vende la ilusión del imperio" (Martelli, 1986: 117). En esta contienda se ponen en juego también los intereses de Estados Unidos, como una de las potencias que litiga el poder económico mundial. Alcock (que luego de abandonar El Club es reclutado por la SEDECE) quiere utilizar a D'Abadie para desarrollar una operación en Las Antillas y le describe así la situación económica internacional:

> Los primos (yanquis) gastaron, exactamente dos millones y medio de dólares en Barbados, Subsidiaron a la Mobil Oil para que cateara petróleo en el mar. Geológicamente, un disparate. Pero el gobierno de Barbados quería dos millones al contado por la concesión. Y la concesión permitió movilizar un

> equipo de doscientos trabajadores, expertos, técnicos: un departamento entero de la CIA. La oportunidad para infiltrarse: la Ocasión. Fracasaron, Supieron desde el principio quiénes eran y a qué iban. Ya estaba allí Gaspire. Y Gaspard en Martinique. Y Pedro de Alcántara en todas partes (Martelli, 1986: 123).

Pierre Gaspard, que es jefe del comercio ilegal en la isla, configura también el símbolo de la oligarquía colonial, "usa como emblema la flor de lis verde: es Francia y es sus verdes islas" (Martelli, 1986: 32). Por su parte, la Organización en la que participa D'Abadie difunde la premisa del liberalismo cambiario en el contexto delictivo, como lo afirma el discurso de uno de sus cabecillas:

> Un honesto intercambio internacional de polvos de ilusión, muerte, piedras preciosas. El hombre es libre de comprar o de vender. Ese liberalismo es la base de la civilización. Queremos usar ese comercio; usar generales paraguayos, bolivianos, argentinos; usar presidentes centroamericanos, usar movimientos de liberación y hacendados medievales. No queremos cambiar la Historia porque para nosotros la Historia es un medio, no un fin (Martelli, 1986: 110).

Ya destacamos en el "Capítulo II" del presente trabajo, la tesis de Ernest Mandel sobre el cruce entre los circuitos legales e ilegales de producción, el crimen organizado y el aparato estatal, caracterizado por la desaparición de los límites entre alta sociedad e inframundo, que genera la simbiosis Estado/delito en el policial. En nuestra novela, D'Abadie destruye a los tres jefes del contrabando zonal porque estos están involucrados en el asesinato de su mujer perpetrado durante la dictadura argentina, en complicidad con la Organización criminal antillana. Pero el sentido privado del acto violento se reconvierte en una expresión de tensiones colectivas, ya que el crimen de Marianne es una acción internacional producida por la competencia entre los monopolistas que se disputan la dominación del mercado mundial, en complicidad con el Estado argentino dictatorial. Además, la venganza conlleva una revolución social necesaria para destruir a los jefes del crimen organizado y a los aparatos estatales en su conjunto. Si los criminales de las novelas que menciona Mandel "no son, huelga decirlo, ningunos precursores de la revolución socialista" (Mandel, 2011: 255), el héroe de nuestra novela logra desarrollar a tal punto las contradicciones que alimenta la posibilidad revolucionaria latente en la ficción.

Teniendo en cuenta la ligazón histórica de la lectura del género con una representación de las relaciones sociales inauguradas con el capitalismo (Mandel, 2011: 254, 255), y el recorrido de citas inscritas hacia el final de la novela, resulta inevitable pensar en la caracterización leninista del imperialismo. Es decir, las redes de comercio ilegal internacional son un medio para que los Estados poderosos dominen económicamente a países atrasados, en medio de la emergencia de distintos modos de resistencia

social. Para el marxismo, una sociedad basada en la producción mercantil que vive del intercambio con otras naciones capitalistas más avanzadas alcanza grados de desarrollo que la acercan al capitalismo (Lenin, 2013: 243)[79]. En esta etapa, el dominante capital financiero se interesa en las posibles fuentes de materias primas por descubrir, ya que allí está depositada la posibilidad del desarrollo tecnológico (Lenin, 2013: 541).

La emergencia de los monopolios se da como consecuencia del desarrollo natural de la libre competencia y conlleva una socialización de la producción, acompañada de una creciente centralización de los medios de producción y las ganancias, que beneficia a los especuladores: "La producción pasa a ser social, pero la apropiación continúa siendo privada. Los medios privados de producción siguen siendo propiedad de unos pocos" (Lenin, 2013: 496). A su vez, el desarrollo desigual de las empresas y ramas de la producción de distintos países profundiza la acumulación de capital excedente que se destina a la exportación hacia países atrasados, ya que es el capital financiero el que ha repartido el mundo y dirige la transición a una política colonial de dominación monopolista. Esta idea es clave porque permite conceptualizar el "semicolonialismo", que implica la dependencia económica de los países atrasados a pesar de su independencia política, como es el caso de Argentina. Pero este desarrollo a nivel internacional se combina con la supervivencia de las colonias que implican de hecho una dominación política. Las alusiones al marxismo que encontramos en la novela orientan hacia una interpretación complejizadora de estas instancias sociales.

Desde el prólogo de nuestra novela y como parte de un homenaje a la figura literaria de Victor Hugo, se menciona y se rejerarquiza la corriente teórica que cruza todo el relato: "Hugo aplica, con fervor literario, claro, antes que Marx, el criterio de historicidad para cualquier descripción; coloca decisiva y audazmente, la dialéctica de la Historia muy por encima de la Naturaleza" (Martelli, 1986: 11). El método que pone lo histórico en primer término es el que permite indagar la relación entre delito como producción social, y el modo de producción en transformación, así como también, dar cuenta del alcance de dicha metamorfosis.

De los escritos de Lenin, recuperamos también "El Estado y la revolución", que puede leerse como texto metacrítico ya que analiza la evolución de las ideas marxistas sobre el Estado a través de las distintas experiencias revolucionarias europeas. El modelo de esta reflexión es *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, donde Marx reelabora el método del materialismo a partir de la experiencia histórica las revoluciones de 1848 a 1851. En este campo, la teoría opera como resumen de la experiencia, atravesada por la filosofía y el conocimiento de la historia (Lenin, 2013: 143). Para Lenin, en Marx no hay utopía, no se inventa una "nueva sociedad", sino que se *estudia* el surgimiento de la nueva organización a

---

[79] Citamos entre paréntesis el nombre de los textos referidos para poder diferenciar los dos volúmenes de las *Obras selectas* a los que aludimos, ya que estos fueron publicados en el mismo año.

partir de la antigua, y sus modos de transición desde la experiencia de un movimiento de masas (Lenin, 2013: 158). Es decir, la revolución inventada y narrada en *Los muros azules* funciona como puesta en práctica de la premisa marxista de la historia en movimiento en la que hicimos hincapié en nuestro primer capítulo acerca de la lectura del materialismo histórico. De modo que el método del que hablamos, puesto en discusión en la última novela del corpus, involucra una reflexión sobre procesos culturales y políticos que marcan fuertemente la zona de Latinoamérica y Las Antillas en los últimos siglos –y que abarcan desde la rebelión de esclavos en Haití hasta la revolución cubana–.

Modos de producción en pugna, ¿independencia o socialismo?

En este punto resulta fundamental destacar el modo en que los intelectuales ligados a la perspectiva del colonialismo en los '60 y '70 reconfiguran la cultura latinoamericana y caribeña en torno a las insurrecciones populares. En su conocido ensayo *Calibán*, Fernández Retamar señala la revolución cubana en 1959 y la derrota en Girón en 1961 (entre otras) conjuntamente con la proclamación de su carácter "marxista-leninista":

> Frente a esta pretensión de los conquistadores, de los oligarcas criollos, del imperialismo y sus amanuenses, ha ido forjándose nuestra genuina cultura (…) la cultura gestada por el pueblo mestizo, esos descendientes de indios, de negros y de europeos que supieron capitanear Bolívar y Artigas; la cultura de las clases explotadas, la pequeña burguesía radical de José Martí, el campesinado pobre de Emiliano Zapata, la clase obrera de Luis Emilio Recabarren y Jesús Menéndez; la cultura de las "masas hambrientas de indios de campesinos sin tierra, de obreros explotados de que habla la Segunda declaración de La Habana (1962) (Fernández Retamar, 1973: 128)

Así, esta especie de manifiesto de la cultura de los largamente explotados y conquistados pueblos latinoamericanos retoma la especificidad de las revoluciones en estos territorios, en torno a sus realidades, lenguajes y tradiciones populares (Fernández Retamar, 1973: 142), como también lo destaca Hugo Blanco respecto a las rebeliones campesinas peruanas ("Capítulo IV" del presente trabajo). A partir de las palabras de Mariátegui, Retamar reclama un orden opuesto al burgués-nacionalista, un futuro latinoamericano socialista –sin ser calco ni copia sino "creación heroica" (Fernández Retamar, 1973: 142)–, pero reelaborando tradiciones internacionales de las que se forma parte como vanguardia proletaria: "Sentimos como plenamente nuestro el pasado del socialismo, desde los sueños de los socialistas utópicos hasta el apasionado rigor científico de Marx (…) y Engels; desde el intento heroico de la Comuna de París hace un siglo hasta el deslumbrante triunfo de la Revolución de Octubre y la lección imperecedera de Lenin" (Fernández Retamar, 1973: 143-144).

Una particularidad cruza las tradiciones insurreccionales en nuestra tierra: al igual que en *Los muros azules*, muchas veces las rebeliones independentistas rivalizan con la instauración de un nuevo orden anticapitalista. Esta cuestión nos permite leer la relación con algunos hechos históricos latinoamericanos y caribeños de los que no podríamos dar cuenta en toda su extensión y complejidad, pero sí mencionar brevemente. En este sentido, la revolución haitiana es el caso más completo del cambio revolucionario, no solo en estas latitudes, sino en toda la historia del mundo moderno (Knight, 2002: 27). Dicha rebelión abre el espectro de insurrecciones latinoamericanas como desafío doble, internacional-colonial y de clases.

Además, su temprano inicio –en 1791, seguida por guerras internacionales, anteriores y posteriores a 1804, año en que finalmente se declara la independencia– nos permite repensar la complejidad de las insurrecciones precapitalistas. Los sectores enfrentados son múltiples y sus intereses, cruzados. Tanto grandes plantadores, pequeños comerciantes y artesanos blancos, como el creciente sector de los mulatos que luchan por ser reconocidos civilmente, abren el fuego de los antagonismos al interior y al exterior de Saint Domingue. Los esclavos no forman parte del mapa político hasta el primer incendio de una plantación en 1791, e incluso en esta etapa inicial, actúan en defensa de la realeza.

Así, Di Tella refiere al uso que operan elites políticamente conservadoras de las masas populares contra sus enemigos progresistas: "Ecos de este esquema son los que Marx recoge en el 18 Brumario, donde intenta explicar el apoyo que conseguía una figura "reaccionaria" como Luis Napoleón mediante la suposición de que se trataba de sectores lumpen, o bien rurales, y por lo tanto con poca conciencia de clase" (Di Tella, 1984: 8). Pero la rebelión en Haití no implicó solo una transformación política, sino económica, cultural y social profunda, convirtiéndose en el primer Estado latinoamericano independiente, asumido como haitiano y "negro", y habiendo transmutado su estructura latifundista exportadora en minifundista de sustento (Knight, 2002: 27). Una nación colonizada y organizada con características preindustriales opera un salto histórico protagonizado por las masas más explotadas, de allí que Di Tella reflexione sobre la cantidad de revoluciones anticapitalistas desarrolladas prematuramente o en países atrasados. El caso de Haití, en este aspecto, es para el autor mucho más que el reemplazo de un orden feudal por uno capitalista o de la dominación de blancos por la dominación de negros, ya que vuelve significativo el peso de las masas populares en las independencias de nuestro continente.

Allí apunta también Retamar con el análisis de la figura de Calibán (Caribe/caníbal), el antropófago salvaje que recorre los diarios de Colón y al que la literatura de Shakespeare da forma en *La Tempestad*, aquel hombre animalizado al que se le roba la tierra y se lo esclaviza mediante una violencia, en muchas ocasiones, exterminadora (Fernández Retamar, 1973: 27). La intervención norteamericana en la guerra independentista cubana de

1898 comienza a revertir dicho paradigma para pensar, desde las izquierdas nacientes, la figura del conquistador como caníbal.

Además de Retamar, el martiniquense Aimé Césaire y el barbadiense Edward Brathwaite forman la tríada antillana de autores que resignifican la cultura latinoamericana a partir de Calibán. Césaire invierte la relación civilización/barbarie-colonizador/colonizado, y define la colonización como ensalvajamiento de civilizaciones, mientras declara la situación moribunda de una Europa marcada por dos siglos de organización burguesa (Césaire, 2006: 13). El colonizador se transforma en bestia, y la civilización que coloniza, en enferma, cuestión que se demuestra luego con el avance de Adolf Hitler y el nazismo. La burguesía debe deshonrarse, dirá el martiniquense, antes de desaparecer (Césaire, 2006: 34), en una deshumanización progresiva marcada por la corrupción, la violencia y la barbarie (Césaire, 2006: 36). Para Césaire la salvación de esta sociedad es una Revolución en que el proletariado se coloque al frente de su misión universal, y que culmine en una civilización sin clases (Césaire, 2006: 43).

Los muros azules reescribe la representación cultural latinoamericana y su relación –de dominación e insurrección– con lo universal. En la "Tercera parte: La memoria del Cristiano Errante" emergen también reflexiones sobre el arte europeo que representa enfrentamientos, conquistas, personajes como Carlos V o Carlomagno entremezclados en el relato del último encuentro con el jefe de espías Wilson. Los viajes y las identidades cambiantes implican allí la resignificación de la historia y la cultura europea desde la perspectiva del conocimiento mágico de las Antillas, que no puede ser "borrado" por los laboratorios de conducta. En el plano social, esta contradicción nos lleva a pensar, por un lado, las tendencias artísticas de la vanguardia, y por otro, la cuestión de la historia como serie de revoluciones y conquistas.

La perspectiva revolucionaria internacional en la novela sostiene a los GLA (*Groupes de Libération Armé*), que se autodesdignan "marxistas-leninistas", mientras el otro extremo de la revolución local son los *quimboiseurs*, un grupo étnico-religioso que se vale de la magia para desenvolver una política alejada del racionalismo positivista. La configuración de esta *elite* de magos impone, por un lado, una reflexión velada sobre las formas dominantes de entender lo social, y por otro, una perspectiva nacionalista en la rebelión, siempre aliada a los grupos de poder locales. Solo en el epígrafe que encabeza uno de los capítulos de la novela, que es una cita de *La sorcellerie aux Antilles,* se menciona un posible carácter de clase de esta organización: "*Los* quimboiseurs *ocupan un lugar preponderante. Ricos y considerados, dictan la ley y no hay obstáculo capaz de entorpecer su acción. Pueden manejar las piezas del tablero político antillano, que por otro lado ya no es tan simple*" [Cursiva del texto original] (Martelli, 1986: 139).

Señalamos entonces el carácter doble de la rebelión, que para los magos debe ser independentista-nacionalista, y para los GLA, solo una "coyuntura" aprovechable para la revolución socialista. El desarrollo del capitalismo a nivel mundial, en combinación con estructuras políticas

fuertemente feudales y sociedades locales marcadamente aristocráticas da cuenta de las distintas tendencias en los modos de producción en pugna. Ya Césaire señala la complicidad europea con los feudalistas nativos, para hacer estos modos de explotación aún más eficaces y prolongar los modos de dominación y los caracteres atrasados de este tipo de organización social (Césaire, 2006: 21-22).

En medio de esto, el delito configura los modos de organización de la producción. A su llegada a las islas, D'Abadie se encuentra con un mensaje de los jefes delictivos en la voz de una mendiga que lo orienta a hacerse pasar por un turista. El encuentro con Gregory, dirigente revolucionario clandestino de raza negra, que tiene los dientes tallados y recubiertos por un hilo de oro con esmeraldas –esto signa simbólicamente su vínculo con la organización pirata que domina la economía regional– ocurre sobre la tumba de Ferdinando Paleologus. La reunión a los pies del sepulcro de este personaje histórico-referencial (último emperador bizantino) resimboliza toda la historia de racismo y tortura, y desde allí se trama este primer choque ambiguo entre la violencia y la duda. La enunciación se estructura sobre la incertidumbre que, en esta novela, excede a la mentira para situarse del lado de lo inexplicable: "Puede estar borracho o drogado. Puede estar muerto o estar vivo; puede ser real" (Martelli, 1986: 45). El lenguaje es agresivo y acusador, puesto que es el correlato violento del clima de paranoia que domina esta etapa de la narración.

La agresiva actitud del negro hacia Legros se desprende de la relación del recién llegado con los sectores dominantes. El exespía es el nuevo dueño del aristocrático castillo "Bagatelle", comprado al único personaje que ostenta en su designación un título noble, "Lord Jim"[80]. También adquiere la propiedad de un restaurante de este inglés, negocio tras el cual subyacen las "formalidades aduaneras" del traslado de drogas que exige cualquier comercio en la zona dominada por la organización. La organización de la producción gira en torno al contrabando, cuestión que aparece el discurso inicial de Gregory. En tono enigmático, este personaje enuncia los modos piratas de construir la ganancia, y también el objetivo que se contrapone al de la organización que maneja la isla:

> Cuando era muchacho me fueron tallados estos dientes falsos y huecos. Hay otros que tienen la dentadura de rubíes, en forma de corazón; son aún más viejos que yo. Viajábamos, y en cada diente llevábamos una auténtica esmeralda, un verdadero rubí. Viajábamos y llevábamos la heroína encapsulada entre los músculos de los muslos. Si la cápsula se rompía, moríamos. Pagaban bien los blancos. Yo, Joseph Gregory, pude hacerme un lugar en este país. Yo tengo mi propia zona en Bridgetown. Es gente mía la que vende droga fraccionada frente al supermercado de Oystin. Gente mía la

[80] Puede haber aquí un intertexto relacionado a la novela *Lord Jim* del escritor polaco Joseph Conrad, que relata la historia de un marinero luego del abandono del barco *Patna* ante su inminente naufragio. Aunque el hundimiento finalmente no se concreta, Jim queda marcado por este acto de cobardía que lo condena hasta el final de la narración.

> que controla los tugurios de Waterford, hasta la cárcel (…) Pero mis fines son otros que la organización. Yo compro armas y tiempo. (Martelli, 1986: 56)

De modo que el primer pacto ofertado al protagonista de *Los muros azules* es el de Gregory. El revolucionario local que descubre a D'Abadie tras la presencia de Legros, ofrece una alianza hegemónica, aporta sus hombres y organización para un objetivo aún no declarado, en contra del gran monopolista Gaspire.

También se adelanta la rebelión cuando se hace referencia al "ahora" que tensa una recuperación del pasado con el caos por venir y que revela la identidad del isleño a partir de los saberes que devienen de su recorrido como espía. El fragmento representa una intromisión del "futuro" en el momento de la narración. La perspectiva temporal reubica la enunciación brevemente en un tiempo diferente al de la escritura de los cuadernos-testamento:

> *Ahora, en Palacio, cuando ya todo, o casi todo, ha sucedido, me pregunto por qué no consigné en mi testamento los detalles de una política que, como experto, había estudiado diariamente, desde Europa y Argentina, y había interpretado con mucha más precisión que mis colegas del Club (…) Nadie pensaba entonces lo que yo sabía: el Caribe sería, indefectiblemente, un campo de guerra; olía, yo, en los papeles, la miseria que había conocido, la corrupción del poder y las familias; el peso de Cuba; toda la zona era una fruta en descomposición* (Martelli, 1986: 135) [Las cursivas son del texto original].

Las previsiones temporales son permeadas por un narrador que tensiona permanentemente su pasado con la simultaneidad de lo enunciado y con las anticipaciones de un "ahora" en Palacio que, sabemos después, corresponde a su futuro de Presidente Perpetuo.

Del delito como producción social al modo de producción

En nuestra novela, la sublevación deviene de las contradicciones producidas por el delito, siendo este último representado como una lucha permanente entre poderosos agentes internacionales por la dominación de las zonas de contrabando. La narración está a cargo de Legros-Meyer-D'Abadie, la tríada de identidades que se dibuja y desdibuja permanentemente en la ficción. Las dos primeras designaciones se inscriben en su caracterización de espía de una organización inglesa, El Club, que se dedica a hacer conexiones con los gobiernos de distintos países para armar las rutas de la droga. D'Abadie es quien recupera su tradición familiar en las islas, y en el proceso de la destrucción de la Organización se lleva por delante un Estado colonial que defiende los intereses de los grandes contrabandistas. El personaje es el eje sobre el que gravita la revolución, las tendencias opuestas que expresa en sí mismo representan los antagonismos existentes en las Islas: por un lado, es *quimboiseur*, en tanto conoce los secretos de la religión local (la magia), y por otro, es un heredero de la economía que sostiene la zona:

> Yo aceptaba la velada esclavitud de mi hacienda (…) Negaba que estuviera mal lo que yo mismo aprobaba: trabajar en la zafra quince horas. Vivir de vales. Ejercitar la magia para encubrir la explotación. Eso era correcto. No era correcto –estaba mal, pero era parte de la herencia de mi padre– cargar armas y esmeraldas, drogas y mujeres. Distribuirlas. Usar a la gente para eso. Y es casi lo mismo (Martelli, 1986: 108).

De este modo *Los muros azules* resignifica el marxismo –a partir de citas, alusiones, tradiciones– como marco interpretativo a partir de una sublevación en los Estados Antillanos, en la que la teoría para por una transformación ficcional en el contexto de la configuración narrativa de las sociedades isleñas, su cultura, identidad y posición económica.

Aquí cabe señalar que contar una revolución es quizás el modo más extremo de representar el cruce entre la premisa histórica del desarrollo social o del cambio y la premisa literaria de la invención, o la creación. El propio Lenin recupera la idea de Marx sobre las revoluciones como locomotoras de la historia, o como días de júbilo en que las masas de oprimidos pueden ser creadoras de nuevos regímenes sociales, y en este sentido describe como "milagrosos" los posibles logros de los dominados en estos contextos (Lenin, 2013: 287). En nuestra novela se relata este momento revolucionario como espacio de creación donde la sociedad puede reinventarse a sí misma, en tanto la voz de D'Abadie narra en un tiempo simultáneo al de los sucesos insurreccionales. Con esto se está configurando el escenario ficcional de la producción del relato, una atmósfera de conmoción social que deja huellas en el modo discursivo, como veremos más adelante.

Desde el inicio del levantamiento que se da cita en el pequeño pueblo de Carbet, aparece la forma del complot entre el poderoso D'Abadie –"dueño de ese pueblo y de muchos otros" (Martelli, 1986: 171)– y los "Merci", familia que lidera los GLA locales. El resultado de esta alianza estructurada en base al núcleo social de "familias" de Carbet es la reaparición pública del heredero, rodeado por un ejército de los Merci. Mientras, el debilitado Estado local, que representa fuertemente la simbiosis con el contrabando, toma la voz de manera efímera por intermedio de un alcalde que protesta ante la formación del pueblo en armas, reafirmando nominalmente la ley. Pero el líder criminal-revolucionario pone en cuestión la legitimidad de esta figura que recibe un sueldo de la Organización cuando pregunta: "¿La (ley) de Francia o la del Peñón de la Esmeralda? Ninguna de tus leyes me importan" (Martelli, 1986: 171). Por tanto, lo que se pone en jaque en esta enunciación de lo indecible son los intereses que representa la autoridad, y la legitimidad de un Estado así construido.

La zona del Peñón de la Esmeralda es el área central del contrabando, negocio encabezado por la Organización local en conjunto con el aparato estatal-colonial. Este comercio no es abolido en la primera etapa revolucionaria, según el propio discurso del narrador, que declara la intención de repartir las ganancias de dicha actividad. Pero esta premisa

impulsa una serie de contrariedades alrededor de la supervivencia del delito en la formación social emergente. El objetivo de D'Abadie es derrotar a la Organización, para lo cual es necesario rebelarse en contra de la estructura social, porque los jefes del contrabando, Gaspard y Gaspire, representan una suerte de Estado deformado y excesivamente poderoso, que maneja la economía isleña (Martelli, 1986: 168). Esto explica las razones por las que luego el pueblo será intervenido doblemente, por las fuerzas de la Organización y por una milicia del Estado francés. Ambos chocan entre sí creyendo que están reprimiendo a los GLA y son derrotados por esta estrategia azarosa que demuestra las fuerzas del poder que están en juego. De modo que el primer levantamiento es el espacio donde D'Abadie instaura, al menos discursivamente, un nuevo orden:

> No hablo todavía de independencia, como hacen mis amigos los Merci. Pero tampoco la niego. He venido, simplemente a terminar con la Organización. (…) He venido a repartir el poder y el dinero de la Organización. He venido a entregaros las armas de la Organización para que vosotros decidáis vuestro destino (…) Pensadlo bien, familias de Carbet, antes de uniros a nosotros. Tal vez prefiráis que se os siga dando una paga mensual por una tarea ilegal y peligrosa (…) Tal vez prefiráis seguir trabajando para extranjeros, porque Gaspire es extranjero, para ricos, porque Gaspire es rico; para blancos, porque Gaspire es blanco. Tal vez prefiráis seguir bajando los postigos por las noches, porque hay armas que os apuntan, a tener esas armas en vuestras manos, con los postigos abiertos. Tal vez prefiráis que os impongan el orden en vez de imponerlo, de acuerdo a las más simples reglas de vuestro trabajo cotidiano (Martelli, 1986: 172).

Aquí aparece ya, en el marco de los diálogos con el marxismo, la lectura leninista de la primera fase de la sociedad comunista. En ese contexto se sostiene –retomando a Marx, y rediscutiendo con Karl Kautstky, el problema de la necesidad de la abolición del Estado por la violencia– que los miembros de la sociedad deben aprender a dirigir *ellos mismos* el Estado, y allí comienza a desaparecer la necesidad de todo gobierno (Lenin, 2013: 196).

Solo después de estos anuncios el levantamiento es coronado con una huelga general impulsada por los GLA en toda la región, mientras D'Abadie gestiona, por medio de la violencia y el complot la recuperación de su herencia. Lejos de los enfrentamientos del pueblo, los asesinatos de Gaspire, jefe de la Organización –que monopoliza el contrabando en la zona– y Anjou[81], símbolo de "la mentalidad colonial y profrancesa" (Martelli, 1986: 188) aparecen como una hazaña personalista. En este trayecto de choque con sus antiguos aliados, los grupos de poder reprochan a D'Abadie su coalición de los GLA y cada encuentro constituye un intento de negociación donde los jefes delictivos ofrecen una mayor participación en las ganancias del contrabando.

81 Personaje cuya designación tiene un fuerte anclaje referencial dado la importancia de la casa Anjou en las monarquías españolas y francesas.

De modo que los relatos de rebeliones y levantamientos sociales se alternan con falsos pactos y complots individuales entre los personajes que desmontan las arengas socialistas de D'Abadie, aunque este siempre termina actuando en pos de la destrucción del poder de la Organización, y por tanto, del Estado erigido sobre la base del comercio ilegal. Esta dinámica es común de las rebeliones anticolonialistas que mencionamos antes, como declara Di Tella sobre Haití: "Es difícil sacar en limpio la verdad, dentro de esta maraña de complots y estrategias retorcidas" (Di Tella, 1984: 71). De modo que en este policial no hay una reconstrucción de la verdad, sino una serie de estrategias consagradas a ponerla en cuestión.

Pero el núcleo significativo de las escenas que describen alianzas y enfrentamientos personales del personaje es el efímero acuerdo con el líder de los GLA, Jean Paroir –dirigente de raza negra, que ostenta un intencional parecido físico a Lenin–. A pesar del tono paródico de esta escena, el pacto representado es lo que posibilita el triunfo de la revolución gracias a una asociación en torno al delito. Ambos líderes acuerdan la apropiación de los cargamentos destinados al contrabando. Lo más notable de esta escena es la manera en que los personajes develan las farsas discursivas incoherentes con el "puro" objetivo revolucionario. De ahí que la palabra de D'Abadie venga a desestructurar cualquier posibilidad de heroísmo rebelde de Paroir, y rearme la trama de los sentidos delictivos en el comercio mundial, donde la expropiación del capital tiene la forma de una expropiación a los contrabandistas. "De su revolución al gangsterismo hay un solo paso" (Martelli, 1986: 204), responde D'Abadie ante la pretensión del líder negro de vender las drogas que yacen en el cargamento. A su vez, Paroir desmantela el discurso de D'Abadie, señalando los límites de su revolución, y sosteniendo que está inventando una sublevación por motivos individuales.

De este modo, las condiciones de la insurrección son complejas, y la alianza está fundada en la necesidad de armas por parte de los GLA en el marco de una coyuntura rebelde susceptible de ser aprovechada. Paroir declara que la Organización y D'Abadie responden a los intereses de la misma clase y deja claro que luego del complot luchará para instaurar un gobierno socialista superador del paternalismo mágico d'abadiano. La ruptura que adelanta aquí Paroir se cumple en la novela cuando el líder de los GLA se opone a la idea del Presidente Perpetuo de conformar una Confederación de las Antillas, y en cambio instaura la República Socialista de Guadeloupe. Aunque las islas se distribuyen igualitariamente entre Paroir y D'Abadie –al modo del reparto de las zonas de actividad ilegal que veíamos en las novelas anteriores–, los líderes conservan algunas premisas de protección mutua y acuerdos económicos. Es decir, los complots y contrapactos, a diferencia de las otras novelas de Martelli analizadas, se basan en complejos motivos ideológicos y prácticos, que se apoyan, a su vez, en toda una red de citas, alusiones y lecturas históricas y teóricas.

Lo que es importante señalar, en todo caso, es que la confiscación del tesoro pirata es la condición para fortalecer la resistencia y terminar de conformar el Estado socialista de base criminal. La venta de la droga postrevolucionaria ha continuado su ruta habitual, pero, declara el antiguo espía, solo para salvar al Tesoro Nacional, mientras las esmeraldas sirven para pagar la deuda externa –cuyo reconocimiento implica una reafirmación del poder de los amos internacionales en el marco de una rebelión supuestamente anti-imperialista–.

A pesar de todo, en esta instancia D'Abadie se representa a sí mismo como traidor a su clase de origen, asimilado a la franja popular del enfrentamiento social existente en la isla, ofreciendo su herencia, aunque manteniendo su participación en el contrabando. Esto moviliza la propia advertencia al pueblo de Carbet sobre su pertenencia de clase, y su complicidad con la organización delictiva: "Pero vosotros deberíais haber recordado que soy rico. Y son los blancos ricos de estas tierras los que han pactado con la Organización" (Martelli, 1986: 173). En el fondo, el personaje no abandona el contrabando, ya que el robo del tesoro del Peñón para la rebelión toma la apariencia un acto más de su trabajo habitual. Al modo del narrador de *La muerte de un hombrecito*, que revela las estrategias discursivas utilizadas para producir ciertos efectos, los engaños que estas puedan conllevar y el carácter imposible de la verdad monódica; D'Abadie se autoconstruye como un heroico líder revolucionario a la vez que enuncia su venganza individual y su relación con el delito (que es, en última instancia, una organización productiva adaptada al capitalismo).

El Estado autoritario o el borramiento de la autoridad narrativa

La historia de la insurrección narrada en *Los muros azules*, como dijimos, nos interpela desde un punto de vista de relectura del marxismo, oscilando entre homenaje y la parodia. En este contexto es central la manera en que el discurso del narrador en torno a la organización estatal en esta etapa post-revolucionaria proyecta una búsqueda de la verdad histórica que se desarma a cada paso. Esto tiene como correlato argumental un fortalecimiento de la figura de D'Abadie en el contexto de la sociedad emergente, lo cual resulta coherente con el desarrollo de las rebeliones en estas latitudes, ligadas casi inseparablemente a las figuras de sus líderes (por ejemplo, Che Guevara, Fidel Castro, Simón Bolívar). Así lo destaca Frank Pons Maya respecto de Haití: "El presidente Boyer impuso un culto político personalista apoyado en los principios de la constitución haitiana de 1816 que establecía una presidencia vitalicia. Durante esos años, Haití (…) fue una especie de república coronada en la que las instituciones sólo tenían vigencia en función de la voluntad del presidente" (Pons Maya, 1991: 138).

Antes caracterizamos "El Estado y la revolución" como una relectura de los textos de Marx desde la experiencia de la revolución rusa, pero conviene destacar aquí que este texto es, a la vez, un rastreo de la

evolución de las ideas marxistas sobre el Estado. El escrito comienza con el análisis de las formulaciones sobre el Estado en *Miseria de la filosofía* y el *Manifiesto comunista*, ambas escritas antes del período revolucionario de 1848. En ese proceso destaca una reflexión central: que el proletariado necesita organizarse como clase dominante en un Estado luego de una rebelión. Es decir, también en este punto el Estado es una organización de la clase explotada "Para aplastar la resistencia de los explotadores" (Lenin, 2013: 140) –en Lenin, siempre mediante la organización de un partido que represente la vanguardia de la clase obrera–. Luego, con el análisis de *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, el método marxista en relación a los desarrollos revolucionarios puede tomar mayor fuerza interpretativa y productiva: "Fiel a su filosofía del materialismo dialéctico, Marx toma como base la experiencia histórica de los grandes años de la revolución: 1848 a 1851. Aquí, como siempre, su teoría es un resumen de la experiencia, iluminado por una profunda concepción filosófica del mundo y por un rico conocimiento de la historia" (Lenin, 2013: 143).

Si, como dijimos, la historia de la revolución narrada en *Los muros azules* no es analizable desde el punto de vista del marxismo, es porque se trata de una rebelión imaginaria, planteada en el contexto de una ficción literaria[82]. Sin embargo, creemos que apunta a retomar de modo desviado un método de análisis social, oscilando entre homenaje y la parodia, y exhibiendo distintos procedimientos de la técnica literaria –como las contradicciones permanentes en el discurso del narrador– para apelar a la reconstrucción de una serie de sentidos a partir del fondo teórico que se percibe en las alusiones. Solo en este punto pondremos en diálogo directo a los textos de Lenin con la revolución relatada, porque las citas en la obra lo habilitan, y porque apunta a reforzar nuestra hipótesis de lectura: no es directamente la revolución lo que se está construyendo críticamente en la novela, sino el método desde el cual podemos interpelar a la historia.

La novela avanza entre fragmentos heterogéneos, trozos de informes, inventarios, proclamas, debates y declaraciones con intención documentalista o verosimilizante promoviendo una actitud reconstructiva-interpretativa del lector. El autoritarismo que emerge a partir de la figura del Presidente Perpetuo en la ficción, se desmonta en el nivel del discurso literario por la disolución progresiva de la autoridad discursiva. Todos los significados y todas las versiones son posibles, y los mecanismos literarios

[82] Podríamos aludir aquí a la tradición instalada por Alejo Carpentier en *El reino de este mundo* que presenta el trayecto histórico como una sucesión de rebeliones traicionadas. Al final, el esclavo rebelde Ti Noel comprende que sus cadenas no se terminan, aun habiendo abatido a los jefes coloniales y al monarca negro Henri Cristophe. Ante la nueva dominación de los mulatos revela así el sentido de la historia: "Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada" (Carpentier, 1985: 149-150).

son develados, replicándose un procedimiento que ya señalamos en la lectura de *La muerte de un hombrecito*.

Este Presidente Perpetuo se permite, humildemente, señalar que los actos de los hombres, aun de los hombres que gobiernan a otros hombres, son de múltiple raigambre y, generalmente, inescrutables. Para la Historia pueden acumular otros significados, todos al mismo tiempo, ya expuestos. Otra es la versión dejada por mí que soy, además, Presidente Perpetuo. Paso de pronto de la Esencia a la Crónica. De la misma forma, dejo constancia de que, si me deslizo de la primera a la tercera persona, es porque me veo desde afuera. Otro, siempre es yo (Martelli, 1986: 273).

La exhibición de esta serie de contradicciones, la desautorización de la voz que narra y la heterogeneidad de los fragmentos que dan cuenta de la nueva organización social apuntan a colocar al lector como artífice de la construcción del sentido. Con todo esto, lo que reclama el texto permanentemente es un dispositivo para poner en funcionamiento la lectura. La palabra del narrador ya no es la única, ni siquiera la más legitimada para producir un discurso verdadero, y las voces de otros personajes se cuelan no solo en los diálogos sino en esta conjunción de documentos.

Paralelamente a esto, el Estado es el centro de las reflexiones, nótese, por ejemplo, la siguiente cita que ostenta el uso de la segunda persona apelando a la identificación con el lector: "Entonces, Margaret, me dijiste: 'Cuando se da un golpe de Estado, y tu revolución no es más que eso, hay que llevarlo hasta sus múltiples consecuencias o no darlo. Hay que convertirlo en revolución o ni pensarlo" (Martelli, 1986: 224). A su vez, D'Abadie –poderoso espía que supo captar los antagonismos que se desarrollaban e "inventar" una sublevación, por motivos personales– se prefigura como un héroe revolucionario que insta al pueblo a auto-organizarse y auto-gestionarse, mientras se afinca en la Presidencia Perpetua y define el gobierno como "el arte de lo imposible" (Martelli, 1986: 224), porque implica conciliar opuestos intereses de clases.

Justamente, en el momento de mayor vacilación frente a la Historia como puro azar, se exhibe una cita de Lenin[83], haciendo referencia a la función del Estado de D'Abadie como "equilibrio", o conciliación de contradicciones: "He citado a Lenin. Al principio, las milicias de los GLA

---

[83] El fragmento que se retoma en la novela es del texto "León Tolstoi, espejo de la revolución rusa": "*El soldado rebosaba simpatía por la causa de los campesinos; sus ojos se encendían con la sola evocación del campo. Más de una vez el poder de las tropas había pasado a manos de los soldados, pero casi nunca hemos visto una utilización enérgica de ese poder; los soldados vacilaban; pocas horas después de haber matado a un superior, al que odiaban, ponían en libertad a los restantes, entablaban negociaciones con las autoridades; luego se dejaban ejecutar*" (Martelli, 1986: 223) [La cursiva corresponde al texto citado]. El texto de Lenin trabaja la relación de la literatura con las representaciones sociales, postulando que la literatura tolstoiana expresa las contradicciones presentes en la época revolucionaria. La pertenencia de clase del autor configura su obra como una protesta de la aristocracia rusa contra los cambios impulsados por la primera revolución. En este sentido, según Lenin, lo que expresa la obra de Tolstoi es la limitación del movimiento de masas campesino, y en el caso de la novela, la limitación de la sublevación y el contradictorio Estado d'abadiano.

que se quedaron en Martinique sufrieron la represión y el desarme. Pero yo contrapesé y detuve al Consejo de Quimboiseurs, y con nuestra expresa venia (…) crecieron los Consejos del Pueblo. Acepté la Presidencia Perpetua. ¿Quién, sino yo, podía crear el equilibrio?" (Martelli, 1986: 226).

De modo que lo que debilita a esta voz narrativa es el carácter conciliador del Estado revolucionario, la contradicción patente en un gobierno que se resuelve como tríada formada por el Presidente Perpetuo, los Consejos Verdes de magos y los Consejos Rojos de los GLA. En este contexto D'Abadie declara: "Soy una síntesis nada lógica del odio irracional y de la reivindicación racional" (Martelli, 1986: 223), lo cual nos reenvía a la concepción marxista del Estado –Según Lenin "El estado es producto del carácter irreconciliable de las contradicciones de clase", surge cuando estas contradicciones no pueden conciliarse y su existencia constituye una prueba de esto (Lenin, 2013: 128)–.

Casi sin quererlo, se fueron delineando las instituciones, imprecisas y antagónicas. El Consejo de la Sola Familia, liderado por Antoine Merci; las dos fuerzas armadas, verde y roja, con sus propios mandos (…) El Comité Central rojo, abrió escuelas rojas en las casas de las familias adictas; el Consejo Verde, escuelas verdes […] La convivencia de verdes y rojos, ¿no es la democracia? Mi paternalismo la asegura. Paroir es más duro y rígido en su república, pero guarda las formas, se alinea con Cuba, Jamaica y Trinidad, en el bloque socialista (Martelli, 1986: 237).

Los matices antagónicos del Estado pretendidamente democrático se ponen en juego sobre todo a partir de la Operación Regata contra el gobierno de Barbados, para expandir la revolución y terminar con las sedes restantes de la Organización. En este marco, el burocrático sector verde se afinca con el pedido de reforzamiento de la revolución nacional, mientras que los rojos radicalizan sus consignas poniendo en crisis las "proclamas socializantes" que D'Abadie utiliza para "apaciguar a los aliados socialistas" (Martelli, 1986: 273). El sector rojo exige la ruptura con los Estados Imperialistas y la alianza con Cuba y el Caribe Socialista, además del entrenamiento en armas para las familias y otras medidas económicas como la nacionalización de la banca francesa. Políticamente, impulsan el llamado a elecciones y la renuncia del presidente perpetuo, y jurídicamente, la conformación de tribunales populares para delitos tanto económicos como políticos y sociales, aduciendo la corrupción de los brujos.

Esto pone en escena una discusión central para la configuración del Estado, entre D'Abadie y Petrus, líder de los verdes y antiguo mentor de este:

> -(…) La Organización no temía a los GLA, todavía, y nosotros fuimos, somos, una pura espontaneidad.
> -El Estado es espontáneo, hijo.
> -El Estado es la clase.
> -En las familias no hay clases, hay una sola familia.
> -Ésa es una propuesta, no una realidad.
> -El socialismo también es una propuesta.

-Y el comunismo una propuesta aún más lejana.
-La familia es común la tierra es de todos.
-La magia no esclarece, esclaviza.
-La razón esclaviza, hijo (Martelli, 1986: 241).

Cada línea de este diálogo remite a las teorías revolucionarias clásicas del marxismo, y a su confrontación con el carácter específico de una sociedad como la antillana, organizada en "familias" en torno a patrones culturales alternativos a la racionalidad dominante.

En este contexto, el narrador señala su preferencia por Trotsky antes que Lenin, puesto que la filosofía y teoría pura no sirven para explicar la acción, o lo que se configura como destino (Martelli, 1986: 242). La tensión con los modos propios de organización, son evidentes, mientras los verdes no solo representan el nacionalismo independentista con su interés económico sino otro modo de asumir lo racional, de comprender lo mágico y otorgarle "valor" a la tierra. Estas oposiciones también se escenifican en relación a la idea de internacionalismo y patriotismo (debate al que ya aludimos), para ilustrar esto citamos la discusión entre Gregory, D'Abadie y Petrus sobre la liberación de Barbados de las manos de la Organización:

Matar algunos jefes sólo servirá para que otros se instalen en el continente y para que los jefes de los jefes envíen dinero e inmundicia para comprar nuestros mejores, los mejores de los mejores. Dejémosle en Barbados. Consolidemos la obra interna (…)
-Gregory, hijo mío, tú quieres una patria libre y la tienes. ¿Qué importa dónde uno haya nacido? Si fuera por eso, ¿por qué no marchamos a liberar toda América? ¿Por qué no volvemos a África con nuestros ideales?
-Insultas a Gregory, padre. Él no es nacionalista. (Martelli, 1986: 240)

Finalmente, la Operación Bagatelle -como se bautiza a la forma clandestina e invertida en que finalmente se pone en práctica la planteada Operación Regata- toma forma con el asesinato de Gaspire, otra de las figuras más importantes del tráfico en la Isla. El cambio de designación funciona como indicio de la farsa que se montará en torno a esta narración, producida por un D'Abadie que confiesa el asesinato como una de las motivaciones principales de todo su accionar, e incluso elabora una versión desde el punto de vista de su participación, y luego la refuta. El relato sobre lo sucedido allí puede ser verdad o mentira y la duda es absoluta, cualquier personaje puede ser señalado como traidor o aliado verdadero, solo hay versiones, expuestas en la voz de un D'Abadie perturbado y farsante. El lector deberá descifrar el sentido final de esta operación: "en lugar de la abultada, peligrosísima y desprolija comunicación de Gregory (ya quemada) he leído a Margaret y a Petrus mi versión. No hay fantasía en ella. Si alguna vez soy derrocado, si me retiro, esta mentira corroborará, según el caso, el mito de mi heroicidad o el de mi responsabilidad histórica. Nadie me vio durante esas cuarenta y ocho horas, hasta que aparecí por la Cadena Nacional de la radio y televisión para denunciar la utilización de una

pacífica regata con fines bélicos. Si nadie creyó en mi sinceridad, ¿por qué habría de creerme yo mismo?" (Martelli, 1986: 259).

Nuevamente D'Abadie es un burócrata gestor de complots y traiciones, la mentira y el engaño son estrategias discursivas de construcción de la literatura, y también del poder estatal. Más allá de los intereses de clases locales, se reafirma un nuevo modo de comprender este poder, enunciado en la voz de este personaje: "El Estado, la congelación hierática y formal de algo muy vivo: los intereses concretos y parcialmente contradictorios de los amos nacionales e internacionales" (Martelli, 1986: 259). La historia revela todo el recorrido del personaje de espía a héroe revolucionario que logra la toma del poder y comienza a quebrarse desde allí. Para D'Abadie la política, determinada por una clase social, condiciona la acción armada y los militares son medios para obtener un fin, ya sea destruir al enemigo o a sí mismo, por lo tanto, debe destruir el Estado por el respeto y la libertad de "su gente". Nótese aquí como se utiliza el recurso de la pregunta para denotar ambigüedad sobre la certeza o falsedad de lo relatado:

> – Te estás haciendo demasiado etéreo – ¿dijo?
> - Mejor– dije.
> – Que te vean, que te toquen que te sientan– ¿dijo?
> – Como el amor– dije.
> – Que no seas traducido– ¿dijo?
> – No avisaré a nadie. Saldré caminando. Los que me quieran seguir, que me sigan. (Martelli, 1986: 273-274).

Así, se configura la Larga Marcha, preludio del anunciado retiro del Presidente Perpetuo. Se construye a partir de ese momento la última etapa del relato como un homenaje, por un lado, a la Larga Marcha encabezada por Mao durante la revolución china, que finaliza en el encuentro con los invasores japoneses, agudizándose el conflicto y permitiendo, en última instancia, el triunfo final de la revolución china (Pantsov y Levine, 2007: 288). Por otro lado, se expone el revés de esta historia, porque la Larga Marcha D'Abadiana culmina con el retiro del Presidente Perpetuo y el encuentro con el agente de la SEDECE, Alcock, que trae la amenaza de la intervención extranjera. Una perspectiva irónica vuelve la obra a su principio, al relato sobre las organizaciones internacionales que manejan la economía mundial: "Rusos y chinos levantan la bandera del internacionalismo y ejercitan un nacionalismo pueril, imbécil y egoísta. Los capitalistas, en cambio, establecen una internacional del dinero y la tecnología, gimiendo ante sus símbolos nacionales y sus soberanías. La Organización, después de todo, es más lógica" (Martelli, 1986: 261).

Podemos decir que en el relato se narran dos historias, la historia de la revolución, durante la cual se orienta un modo de lectura a partir de las alusiones ocultas o declaradas al marxismo; y la historia del delito y el espionaje –inscrita en la tradición del policial–. Estas historias se cruzan en un punto: la configuración del delito como rama productiva que sostiene la

economía zonal. A partir de esto, podemos dar cuenta de los antagonismos patentes en el modo de producción que registra cruces históricos entre capitalismo y colonialismo, en medio de una compleja y multidireccional insurrección social.

El narrador es el eje sobre el que se hace y deshace el Estado, heroico, vengativo y fuerte al comienzo, enfermo y etéreo hacia el final. Autodestruye su autoridad narrativa a la vez que pone en discusión las teorías revolucionarias que cruzan todas las experiencias históricas. El género policial toca sus límites especialmente en esta novela, que por todos los flancos transgrede y excede sus premisas, se redefine en torno a redes delictivas internacionales, y ya no solo se relaciona con el capitalismo sino con el imperialismo que se cruza en modos de producción locales con rasgos de colonialismo político y económico. Las tensiones entre vestigios de formaciones sociales antiguas patentes en la organización económica colonial y la anticipación del futuro que implica una rebelión autodefinida como socialista, en el marco de un desarrollo capitalista transitando el estadio de la expansión imperialista, pueden leerse desde la rama productiva del delito en *Los muros azules*.

Las técnicas de la narración simultánea y el desmantelamiento de la autoridad narrativa como correlato de las tensiones al interior de un Estado cada vez más burocrático, al igual que la inserción de retazos de textos marxistas clásicos, citas veladas y acontecimientos rebeldes entroncados con revoluciones históricas, contribuyen a poner en duda las verdades circulantes en la ficción en la Historia, y dejar al lector activo la tarea de reconstruirlas. Todo esto impulsa la reflexión sobre los nuevos modos en que el género dialoga con una lectura de lo social, y una pregunta sobre los instrumentos metodológicos adecuados para abordarlo. En este punto, creemos que el delito como ideologema recrea algunos aspectos de estas dimensiones significativas y permite una interpretación ligada a la rescritura del texto en función del código maestro del modo de producción en permanente transformación, a partir de un uso "subversivo" de la técnica literaria (tal como señalamos antes).

Los géneros, una perspectiva abierta

La perspectiva abierta a partir a partir del análisis de *Los muros azules* en la que quisiéramos hacer hincapié en esta última sección es la del juego con elementos de otros géneros que se despliegan en torno al ideologema del delito como producción social. Este modo de construcción del policial permite el cruce con el espionaje y hasta con algún elemento del fantástico[84] ya que las comunidades delictivas en esta novela se transforman en enormes redes comerciales y organizaciones internacionales de manejo de

[84] Lo fantástico ingresa en esta novela tal como lo define Rosemary Jackson, como un "modo" en cruce con otros discursos, para crear un efecto de subversión de la racionalidad dominante (Jackson, 1986: 11-12).

información, que incluye saberes alternativos a la racionalidad dominante. El narrador, externo a la historia, pero focalizado en Legros-Meyer-D'Abadie pone en funcionamiento la duda instaurada a partir de la reconstrucción de su memoria a retazos. El pasado es problemático, sus saberes pertenecen al orden de lo inexplicable y aparecen entre el despliegue los conocimientos mágicos en el ámbito de la crudeza del lenguaje alrededor del contrabando y el espionaje. Esto, una vez más, se torna reflexión sobre lo literario, porque la invención, la estafa y el engaño determinan la historia narrada, pero también impulsa a revisar los modos de construir la escritura.

En este punto, conviene mencionar la introducción de procedimientos vanguardistas en la escritura que se asocian a algunas corrientes literarias vigentes incipientemente desde fines de 1920 y decididamente desde 1940 en la narrativa argentina, a partir de la obra de Macedonio Fernández y luego, de Julio Cortázar. Este aspecto es desarrollado por Jorge Bracamonte en su artículo "Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina", que vincula fuertemente la anti-novela cortazariana con el proyecto macedoniano de antirrealismo, y que retomaremos brevemente para señalar algunos rasgos de la narrativa de Martelli en esta etapa:

> Dicha propuesta no entiende que lo real sea la cosa dada de antemano al enunciado, que este reproduce, aún con matices, como un reflejo (…) Cortázar no ignora la validez de los antecedentes de los realismos, pero para él se trata de la necesidad de superar esta concepción. En cierta manera, su tempranísima asimilación de las filosofías existencialistas sartreana, heideggeriana y orteguiana, en función de reelaborarlas a su manera en su poética, forma parte de la idea de comprender que lo literario –y en ello lo pensable e imaginable– debe vérselas crucialmente con lo real. Pero entendiendo que en este movimiento el sujeto está involucrado y en dicho proceso el sujeto y lo real se transforman (Bracamonte, 2015: 13).

Si bien no es este el eje de nuestro trabajo, podemos vincular la perspectiva experimental emergente en etapas anteriores de la literatura argentina a la escritura de Martelli con las técnicas de enunciación que pueden leerse como "neovanguardistas". Sin rechazar ciertas representaciones vinculadas al realismo, las novelas abordadas, y sobre todo, *Los muros azules*, incorporan perspectivas que problematizan la concepción de "lo real". La fórmula macedoniana de la conquista de lo real a través del lenguaje impulsa un trabajo permanente sobre dicha dimensión material del sentido, de allí la introducción de distintos géneros y modos discursivos en la narrativa (Bracamonte, 2015: 14).

El experimento cortazariano está fuertemente anclado en el cruce entre surrealismo y experimentalismo, el martelliano, tal vez más atravesado por el psicoanálisis; lo cierto es que ambos discuten la puesta en funcionamiento de lo experimental en la novela. Y si bien las poéticas de estos autores tienen rasgos muy disímiles, un cierto eco a la perspectiva

intraficcional de Morelli puede volverse visible en los procedimientos de la enunciación puesta en práctica por los narradores de Martelli. El personaje de *Rayuela* enuncia su proyecto de anti-novela y también el juego técnico que esta implica:

> Las alusiones de Morelli a la inversión de los signos, a un mundo visto con otras y desde otras dimensiones, como preparación inevitable a una visión más pura (y todo esto en un pasaje resplandecientemente escrito, y a la vez sospechoso de burla, de helada ironía frente al espejo) los exasperaba al tenderles la percha de una casi esperanza, de una justificación, pero negándoles a la vez la seguridad total, manteniéndolos en una ambigüedad insoportable (Cortázar, 2013: 568)

Estas reflexiones nos reenvían a la subversión las pautas del lenguaje y la racionalidad dominante en algunas etapas de *Los muros azules* (y en las otras novelas del corpus), del mismo modo que los personajes intentan subvertir el ordenamiento productivo de la zona Antillana en la historia. En este punto, la importancia del lector como descifrador de los sentidos y organizador del lenguaje tiene también una tradición vinculada, al menos, a Macedonio y Cortázar (Bracamonte, 2015: 19), que dialoga, en Martelli, con el uso del género policial, pero también con el espionaje y el fantástico.

Lo inexplicable

La aparición de personajes y sucesos en los bordes de lo inexplicable, por fuera de las racionalidades dominantes, configuran la primera etapa de la narración: muertos vivos, magos, hierbas mágicas y resurrecciones enigmáticas determinan el avance de la novela hacia "El clamor de Carbet", el despliegue propiamente dicho de la rebelión. La identidad es el foco problemático sobre el que se dibuja la conciencia ambigua del personaje de Legros, quien viaja en búsqueda de una venganza individual, pero se encuentra, desde uno los primeros momentos, con las condiciones indiciales de una rebelión. La figura de Gregory es la que conecta primariamente con la cuestión revolucionaria, pero de una manera dudosa, violenta, y fuertemente anclada en el miedo a la tríada dominante Gaspire-Gaspard-Alcántara, que operan de modo secreto y omnipresente, en todos los recovecos del intercambio social. Por esa razón, los gestos, las voces, las acciones deben ser visibles y transparentes, pero siempre esconden otros objetivos. Así es advertido Legros por Lord Jim: "Sus preguntas, Legros, deben ser simples; dichas en voz muy alta, para que no sospechen malas intenciones" (Martelli, 1986: 42).

La descripción de Gaspire bordea lo real y lo ficcional, se percibe como una presencia etérea, una "aparición" (Martelli, 1986: 59) que rompe con el realismo de su función económica. Este personaje se representa rodeado de un ejército de zombies que lo protegen. Los brebajes mágicos determinan una paradoja en el primer encuentro entre Legros y Gaspire:

este le suministra a aquel el "líquido de la verdad". A partir de allí la verborragia incontrolable puede denunciar el pasado secreto (de Meyer) o demostrar el conocimiento oculto sobre el antídoto y su efecto (saber que pertenece a D'Abadie). De allí que su presencia sea un peligro para la tríada autoritaria que ya ve amenazado su poder y que nuevamente intenta una alianza obligada: "Me gustaría ganar su fidelidad" (Martelli, 1986: 63), sentencia Gaspire mientras enuncia los intereses extranjeros sobre lo territorial-comercial de las Antillas en un largo monólogo.

Si el jefe local ve en la posible existencia de Meyer un vocero de la Organización de inteligencia inglesa o un antiguo heredero brujo es porque hay dos tramas discursivas que determinan la narración y sus reglas. Por un lado, opera la racionalidad del dinero, las mujeres, el consumo y la ostentación que se identifican con la trama del espionaje y el policial protagonizada por los líderes del contrabando internacional. Por otro, el magnate local que tiene el poder de convencer por el miedo, asociando una serie de sentidos que impulsan la historia hacia lo extraño, lo mágico, los saberes alternativos y los rituales locales.

De modo que la figura a la que se opone el protagonista de esta novela no es un poderoso cafishio al modo de Orzón en *Getsemaní*, o un burácrata como el Vasco de *El Cabeza*, ni un policía corrupto y torturador como Rosasco en *Los tigres de la memoria*, tampoco el eficaz empresario monopolista y perverso personaje de *La muerte del hombrecito*. El oponente, en esta instancia, es un brujo que echa mano de la irracionalidad de su culto para construir sus redes de dominio, de allí que la reconstrucción de la perspectiva interpretativa histórico-materialista de la segunda parte de la novela es transgresora, porque opone un discurso hiperracionalista a lo inexplicable del poder de Gaspire. Citamos el discurso directo en el que Gaspire enuncia su uso de lo irreal para el ejercicio de un modo propio y desviado de la autoridad: "Es inútil que manden a los muchachos de El Salvador y de Nicaragua, por ejemplo, a buscarme y a matarme. No es que crean en mí; soy demasiado confuso para el racionalismo histórico. Pero ustedes son sus enemigos, que les venden al Estado que los mata. Yo no vendo a los gobiernos. Yo soy la anti-religión" (Martelli, 1986: 64).

Sin embargo, unas líneas más abajo -y citando como fuente en nota al pie *La Sorcellerie aux Antilles*- se enuncia también el poder subversivo de lo irracional en esta dinámica religión/antirreligión. En el discurso del personaje se mezclan dos cuestiones que luego pueden leerse de manera opuesta: magia, brujería y credulidad/superstición. Las dos primeras subvierten el orden dominante de la racionalidad, las segundas, operan en el ámbito de la aceptación del fondo ideológico dominante. Lo fantástico interviene desde allí poniendo en juego lo irreal, para evidenciar lo ficcional de los conceptos y modos de vida naturalizados como racionales. La referencia de Gaspire a las declaraciones del comisario Lepolven sobre el peligro subversivo de la credulidad y la superstición de las masas se leen como absurdas enunciadas por un personaje que cree en el orden injusto de la "República Francesa" (Martelli, 1986: 64).

Otro orden de irracionalidad es impuesto por el discurso de la Petite Folle, una prostituta mendiga que relata en clave toda la novela en las primeras páginas. En su discurso directo, primero, y luego mimetizado con el de Legros, pero siempre desordenado y febril, aparece el significado de la trinidad que gobierna económicamente la Isla, al igual que sus ritos y actividades de contrabando, e incluso la posibilidad de futuro: "La leyenda, la verdad, dice que sólo podrá vencer el esperado, el poderoso que todavía no tiene nombre, el incógnito entre los incógnitos" (Martelli, 1986: 28). De este modo, desde los comienzos de la novela se marca que son estos seres excepcionales y marginales, a partir de sus verdades enunciadas como legendarias y delirantes, los que dominan la historia.

La magia y la rebelión se unen en el canto de los Calipsos que entona Margaret en la Primera sección titulada "El presente sin pasado". Como Rosita en *Gente del sur*, el personaje femenino en esta novela es el que conecta a D'Abadie con los GLA, el sector más subversivo y por ende, con el objetivo de la revolución. Y, al modo de Marcela y María en *La muerte de un hombrecito*, es su voz (impulsada por la droga de la verdad) la que revela los principales indicios de la historia en la recuperación del pasado prostibulario. Además, anticipadamente pone en eje el feminismo, por medio de la denuncia de la explotación de la mujer y el maltrato, como síntoma de la rebelión que vendrá. Mientras tanto, el canto es refrendado en nota al pie por una voz autoral que asegura la "autenticidad" de los calipsos y tensiona con la "verdad" de las fuentes bibliográficas:

> *Escapa el perro,*
> *Escapa el gato, escapa el niño cuando es malo el trato*
> *Mujer, ponte alas en los pies,*
> *También tú lo puedes hacer*
> (Martelli, 1986: 68)[Las cursivas son del texto orginal]

A la ex prostituta se la señala como "demasiado feminista", y para contrarrestar este efecto se citan los cantos de "Mighty Sparrow", donde la sujeción a la violencia y dominación masculina es legitimada: "*De vez en cuando/Derríbala de un golpe*" (Martelli, 1986: 70) [cursivas del texto]. De modo que las tradiciones populares en esta instancia se vuelven un modo de enunciación en el relato, que penetra a partir de estas en el inconsciente colectivo de la zona antillana e impone sus propios códigos para la negociación delictiva que vendrá. El interrogatorio no convencional que dirige Gaspire está lleno de conjuros y brebajes mágicos, y el lenguaje de la confesión adquiere el tono de lo onírico para reconocer la identidad de Meyer, y las razones de su venganza contra "El Club".

El quiebre quizás más notorio con la versión de esta historia en clave de espionaje, allí donde se conecta los límites de lo fantástico, es la muerte y resurrección de Legros-D'Abadie en la Segunda parte, designada "La resurrección del Cristiano Errante". Gregory duda, mientras suministra el antídoto al muerto, sobre la identidad de Legros, sobre el peligro del objetivo individual de la venganza, que podría perder al "El Esperado" en

los laberintos isleños del comercio ilegal, la burocracia -cáscara vacía de un poder que es ejercido por los jefes contrabandistas-, y la magia. Esta etapa se caracteriza por la apertura del foco narrativo a otros personajes. Dada la "ausencia" momentánea del personaje principal (narrador), Margaret y Gregory toman protagonismo en la enunciación de la historia que sigue sus perspectivas.

En esta instancia de narración donde domina lo irracional, la ceremonia es presidida por Pierre Gaspard, caracterizado por la voz narrativa de perspectiva flotante que señalamos arriba como "poderoso y obsceno señor, mago, raptor y asesino" (Martelli, 1986: 90). La contraposición entre el "ministerio del miedo"[85] de los magos locales y la religión y la ley de la cultura colonizadora domina esta etapa del relato. Los papeles que implican la garantía de civilidad y racionalidad (de bautismo, defunción y diagnósticos médicos) provistos por Gaspard quedan obsoletos al desaparecer el muerto, y no aparece explicación posible. La paradoja enunciada de este modo impulsa a la reflexión metonímica de los modos en que se organiza la vida de esta comunidad: "Existe un esqueleto legal al que le falta un cuerpo" (Martelli, 1986: 94).

A partir de allí, toda una suerte de conjuros y tradiciones se desatan en el pueblo junto a las historias de los muertos vivos y la acusación a los "brujos". Pero el renacimiento implica la recuperación de una identidad perdida, concentrada en un conjunto de saberes locales, no-científicos, que conjugan adivinación y medicina local, y tensionan con una función social que aún se niega: "las imágenes lo tientan: esta *Thevetia Peruana* paralizará un ejército; esta *Datura* envenenará al poderoso e imaginará su catalepsia. Y esta, la *papa-zombie* que es la *Hippomanis Mancinalia* pero sacude la cabeza ante la invasión de los motes latinos, guarda su bolsa de cuero con yuyos y frasquitos y corre, corre hacia la cima del acantilado" (Martelli, 1986: 99).

Las identidades se cruzan para revelar los saberes del botánico, aprendidos en los laboratorios de conducta, y los del mago D'Abadie, ambos conforman la síntesis del héroe revolucionario que reconfigura así su pasado al modo del Cralos de *Los tigres de la memoria* para armar una venganza personal cruzada con una rebelión social.

Ahora no solo se maneja la naturaleza de la zona, sino también el lenguaje de sus pobladores, D'Abadie conoce todas las lenguas (*patois*) y

[85] Esto también alude al intertexto con la novela de Graham Greene que antes señalamos. *El ministerio del miedo* (1943) no sólo está narrada por un personaje que pierde y recupera su memoria durante el relato, sino también da cuenta de las redes que sostienen la ilegalidad de los órdenes políticos durante la Segunda Guerra, y anticipa dinámicas que perdurarán hasta la actualidad. Así define la dinámica del poder en la época uno de sus personajes, enfermero de un extraño asilo psiquiátrico durante un diálogo con el protagonista: "Los alemanes son una maravilla, no dejan nada incompleto –comentó Johns–. Eso hicieron en su país. Ficharon a todos los supuestos dirigentes, a personajes sociales, a diplomáticos, políticos, líderes obreros, sacerdotes… y luego presentaron el ultimátum. Todo perdonado y olvidado, o el Juicio Público. No me sorprendería que hubieran hecho lo mismo aquí. Formaron, ¿sabe usted?, una especie de Ministerio del Miedo… con los más hábiles subsecretarios. No solamente dominan a ciertas personas. Crean una atmósfera general en la cual cada uno tiene la impresión de no poder confiar en ningún alma viviente" (Greene, 2015: 163-164).

mezcla expresiones de los bucaneros ingleses y franceses con nombres de la Biblia (Martelli, 1986: 98). Sin embargo, no es su participación cómplice con quienes se disputan el poder en la zona lo que envuelve al mago en la actividad económica sino el impulso hacia la invención y la escritura. La casa en el medio del bosque donde recupera la memoria del conocimiento local es el refugio, a la vez, de la investigación sobre el comercio clandestino en la zona. El faro oculto, los barcos silenciosos que esconden bultos en el agua, los camiones que descargan mercadería y pescadores que colaboran en el reparto secreto configuran toda la trama secreta del negocio ilegal. Un conjunto de cuadernos con un sistema de anotaciones cifradas, aportan los datos y la figura de D'Abadie, en esta instancia, no solo es la del mago que maneja el saber local, o el chamán, sino también la del inventor que se divierte en diseñar planes y soluciones: "Hasta tal punto que le permite inventar su propia trama" (Martelli, 1986: 103). Enumerando sus ventajas, D'Abadie comprende que es un marginal y que el pueblo descansa en el olvido igual que él mismo descansa en el descuido de sí, por eso será necesario recabar su memoria social más profunda mediante la insurrección.

Espionaje y después

El espionaje que proporciona las claves para desambiguar la identidad desdoblada de Legros –construida mediante cirugías estéticas y laboratorios de conductas, maestros que enseñan marxismo y múltiples recorridos geográficos– también permite pensar las perspectivas cruzadas de la enunciación en la novela. Una dinámica de observadores y observados, que recuerda a la novela *1984* (1949) de George Orwell, se devela cuando Lord Jim confiesa que los espías de Legros que han investigado los movimientos de Bagattelle también han sido observados por su propia gente. De este modo, la novela es una constante superposición de perspectivas en perspectiva, de cruces informativos e identidades múltiples, donde domina lo heterogéneo y todos los discursos de la cultura se enredan, permitiendo el ingreso de lo irracional y lo delictivo.

En "La memoria del cristiano errante" se recogen los relatos del pasado de espía del protagonista, el mapa laberíntico del recuerdo, una construcción estratégica que guía la lectura de los motivos de la venganza. Las cronologías se subvierten para dar cuenta de dos momentos centrales, los comienzos en la Organización, la traición del asesinato de Marianne y el final de su trayectoria como espía. La última charla con uno de los antiguos jefes de la organización le recuerda a la primera, y desde allí se van desplegando los sentidos transgresores del relato. El juego de encuentros y desencuentros son enigmáticos y ocurren siempre en movimiento, mientras se va de un lado a otro, entre micrófonos, escapes, despistes que configuran las normas de estos diálogos, al igual que su forma discursiva. Frecuentemente la cita parte de un no saber: no se sabe con quién ni en qué momento del viaje se desarrollará, de modo que la enunciación surge de esa

espera azarosa y decidida por otros. La estructura de estos fragmentos es enigmática, porque los modos de construir los diálogos implican secretos y rodeos, el lenguaje está, en esta etapa del relato, signado por el subterfugio enunciativo como estrategia medular.

Las designaciones son también símbolos, efectos de dudas y estrategias, pistas falsas que conducen el relato por un recorrido indicial hasta que son descifradas por los personajes o el lector. Los tres alias del protagonista repiten el nombre de pila Martin contra los principios tecnócratas, y la similitud entre Pierre Gaspard, Peter Gaspire y el otro Pedro, de Alcántara hacen creer que los tres personajes son uno: "Esos *Gasp*, esos *Pedros*, son meditados y llevan a una de tus muchas trampas, al laberinto mismo" (Martelli, 1986: 129). La identidad de Legros surge para desconectar a Meyer de D'Abadie en una estrategia inútil tras la cual no se logra escapar del jefe de espías y reclutador, Alcock.

El relato sobre movimiento humanista que lidera al interior de la organización europea demuestra que D'Abadie es un activista por naturaleza, decidido a triunfar contra los tecnócratas, la burocratización y la computarización que borra la complejidad humana. Solo en medio de este contexto conflictivo decide regresar a Martinique a reconstruir el camino de las drogas y las armas, pero no es autorizado por la Organización, que teme la tentación del espía con el auténtico poder que allí le espera, el de su herencia o el de la revolución. El primer encuentro con Alcock en Ostende revela desde el comienzo las dudas en torno a esta razón ética del protagonista, las palabras del maestro enuncian de este modo las ambigüedades de D'Abadie: "Usted es un apátrida. Usted es más idealista que yo. Tiene difíciles obligaciones consigno mismo. Yo siempre sabré a qué atenerme: es fácil saber hasta qué punto se traiciona a un país por causas personales. Usted vivirá preguntándose cuándo se está traicionando a sí mismo por causas personales" (Martelli, 1986: 118).

El segundo encuentro con Alcock narrado en la novela es clandestino, y explica el conocimiento posterior de D'Abadie sobre la dinámica de la tríada criminal antillana, ya que el encargo incluye la averiguación sobre los intereses internacionales en pugna en este terreno. La empresa Mobil Oil quiere catear petróleo en el mar en Barbados, y contrata a Alcock para sabotear la organización criminal que domina la zona. Así conoce Meyer que el antiguo *establishment* ha caído en manos de un grupo extraño, liderado por Gaspire, Gaspard y Alcántara. Pero Gaspire ya sabe de su llegada, porque Meyer ha sido delatado por sus hombres. Desde Argentina proviene la información sobre su identidad, en un nuevo juego del espía espiado -que replica la estrategia narrativa de *Los últimos días de la víctima*, de Feinman (novela de la que hablamos en el segundo capítulo de este trabajo)-. Esta trama juega, mediante las técnicas propias del espionaje, con las informaciones y las identidades que se revelan en el relato de modo siempre complejo y tardío.

La Cuarta Parte, titulada "El muro azul" está signada por la historia de Marianne, que asocia los sentidos de la operación de Gaspire, Gaspard y

De Alcántara a la idea de la venganza o la justicia por mano propia. Se narra la desaparición de Marianne, a pesar de todos los cuidados de Meyer, de las claves, de lo poco que se comparte por medio del lenguaje: "Los dos, por circunstancias diversas, desconfiábamos del lenguaje" (Martelli, 1986: 141). La sustracción de la mujer tiene un significado doble, por un lado, de narración del procedimiento genocida del Estado argentino, otro tipo de "ministerio del miedo": "Simplemente, como tantos otros, como treinta mil otros, desapareció" (Martelli, 1986: 142)-, y por otro, de vinculación con las organizaciones internacionales, ya que los torturadores argentinos que la secuestran vienen de El Salvador y habían sido adiestrados en Barbados, en una operación instaurada por la organización de Gaspire.

El asesinato de Marianne se explica, en este contexto, como un crimen a la vez nacional e internacional, en tanto parte de la dinámica de presiones que deviene del espionaje, pero también codifica una práctica de sustracción perpetrada por el Estado dictatorial argentino y una impunidad en el mundo garantizada por esta dinámica. De modo que la revelación de los motivos de la venganza que es el centro del relato implica un desciframiento que va mucho más allá que un crimen individual, porque descubre los alcances de esta red criminal internacional que sostiene las tramas económicas y políticas internacionales.

La escritura, otra vez

En medio de sus funciones espías, aparecen las condiciones de producción del texto que leemos, un testamento que se escribe desde la casa del viejo Petrus y que se resguarda celosamente a los ojos de otros. En los cuadernos se describen las funciones de los depósitos, las áreas, los tráficos, los movimientos de precios, pero también sus recuerdos. La escritura es la forma de organización que encuentra una conciencia ultrajada y fragmentada. El texto aparece como "dictado" por D'Abadie, la identidad dominante del segundo sector del relato: "Se pregunta si lo que ha estado escribiendo no le ha sido, de alguna manera, dictado; hasta tal punto son fuertes los recuerdos que organizan descriptiblemente un solo pasado y lo encierran, lo limitan; le otorgan, con gran dolor, una forma definida y esa forma tiene, sin duda, una proa; y por tanto, una dirección y un sentido" (Martelli, 1986: 125).

Hay un mapa hermenéutico en la narración trazado, por un lado, por las citas ocultas de los textos marxistas y por las referencias bibliográficas al dominio de lo mágico en Las Antillas; y por otro, por la trama caótica del crimen internacional propiciada por espionaje. El lenguaje y la magia cruzan estos planos discursivos y ocupan el lugar demiúrgico, de aquello que está por hacerse, por inventarse, y que resulta tan cercano a la revolución como a la literatura "la magia, supone y escribe, es el arma más difícil de manejar y los otros la manejan. Porque el lenguaje de la magia es ya su lenguaje" (Martelli, 1986: 125).

El título de la novela es una guía de interpretación que se relaciona fuertemente con la pérdida de referencia propia de las dinámicas clandestinas del espionaje, de las identidades múltiples y el deslizamiento laberíntico por una historia propia que siempre parece ajena. El muro azul alude, como se explica en el "Prólogo" de la novela, al espacio de la pérdida de referencias que sufre el buzo en el momento en que no ve la superficie del agua ni el fondo. Este es el efecto de lectura que predomina en la novela por el trabajo con el narrador, que es ajeno a la historia, pero representa la perspectiva del espía en recuperación de lo prohibido de su pasado, y ante la trama de un futuro revolucionario, predicho y previsto.

En algún sentido, la magia es como la escritura, con su poder creador que produce los mismos efectos. Esto es lo que define, por igual, el momento de la revolución delictiva y el momento de la escritura, el instante de debilidad de un poder construido en el nombre de una revolución gangsteril. A su vez, solo desde todas estas contradicciones que oponen lo individual a lo social, la verdad y la ficción en la escritura, puede entenderse el comienzo del relato, el de la soledad del espía paranoico que es Legros:

> Ahora, sentado frente a la gran mesa negra, con los símbolos del poder a mi costado, con el propio sello de la flor de lis verde, y los otros sellos (…) ahora que he acumulado venganza y odio, amor y dudosas fidelidades; magias que no me pertenecen, aunque utilizo; huevos de esmeralda en bruto que esperan el buril; drogas que alucinan, o que dejan las mentes en blanco para que yo pueda escribir en ellas mismas mensajes, o que duermen indefinidamente las memorias, convirtiéndolas en sustancias permeables y, por lo tanto, moldeables; o que agudizan la realidad hasta que lastima, porque todas las cosas que la componen se vuelven extrañas y filosas; o que dan una alegría hueca, inhumana e indigna. (…) Ahora que puedo proclamar el fin del mundo para que algunos se suiciden y el comienzo de la Nueva Era para que otros se rebelen; ahora que el poder me hace débil, atacable, suave, víctima de angustias furtivas y dolores y placeres súbitos que apenan a quienes esperan justicia, puedo por fin sentir amor y piedad por Martin Legros y su pasión solitaria ese primer día (Martelli, 1986: 231-232).

La transición entre un modo de producción en el que conviven las posibilidades futuras, hacia otra formación social que no se separa del delito como marco internacional, es la clave de lectura que hemos usado para reescribir la interpretación en esta novela. De la misma manera, la transición entre modos discursivos, entre géneros cuyas matrices normativas parecen opuestas, señalan una serie de contradicciones que corresponden a las formaciones sociales revolucionadas dentro de la historia. Este diálogo entre la discursividad de un enunciado y su "afuera" socialmente condicionado, ha sido permeado por el ideologema del delito, nuestro instrumento teórico metodológico, definido así en el cruce entre el texto individual y sus sentidos sociales.

Las ficciones de Martelli en perspectiva subversiva

> [Máximo Gorki] Al comentar un congreso de «indigentes rurales» realizado en Moscú en el año 19 señala que «varios cientos de campesinos fueron alojados en el palacio de invierno de los Romanov. Cuando una vez finalizado el congreso estos hombres se marcharon se vio que no sólo todos los baños del palacio, sino una enorme cantidad de jarrones de Sèvres, de Sajonia y de Oriente habían sido empleados como orinales (…) este hecho vituperable fue la expresión del deseo de estropear, de deteriorar los objetos bonitos» (M. Gorki: Mis recuerdos de Lenin, p. 24). Ni se le pasa por la cabeza pensar que los campesinos actuaban sin saberlo como críticos de arte, es decir, usaban los jarrones de Sèvres (…) La belleza es intocable: debe ser inútil. Ahí está todo el crimen: un crimen contra la propiedad.
>
> Ricardo Piglia "Nombre falso" en *Nombre falso*

El principio del materialismo que guía nuestros análisis de la narrativa policial martelliana a lo largo de este trabajo es el del movimiento histórico. En la secuencia de modos de producción legible a partir de esta premisa, las relaciones sociales y fuerzas productivas –que aparecen en todos los niveles del modo de producción– suscitan el avance de la historia y constituyen la posibilidad de leer las supervivencias de formaciones sociales anteriores y anticipaciones del futuro.

La hermenéutica materialista jamesoniana propone abordar los objetos culturales transformando cada práctica interpretativa en un modo de confrontar distintas formas literarias (Jameson, 2014: 572) para reescribir el texto en función de la superposición de estos modos de producción. Todo lo cual resulta posible gracias al abordaje de las contradicciones palpables en los ideologemas de los textos. Estos son los horizontes de lectura que problematizamos en el presente trabajo, desde el modo de producción como secuencia/superposición de dominantes históricas hasta el ideologema del delito como rama de la producción, pasando por las matrices discursivas del género policial como mediación. Este último es definido en la intersección de la práctica escritural y la esfera delictiva y apunta a configurar una serie de matrices de representación y transformación de lo social.

En este tejido metodológico, la traición codifica los modos de resolución de las contradicciones en la ficción y la rebelión social conecta las ficciones de Juan Carlos Martelli con el principio materialista del movimiento histórico. Esto teniendo en cuenta que los problemas que se plantea cada sociedad conllevan un rudimento de su solución incluido en dicha problematización, que comprende la existencia de nuevas formas de vida implícitas en su estructura (Gramsci, 2014: 410 vol. II). El desarrollo del género policial en la historia literaria, que recorrimos en diálogo con el

texto de Ernest Mandel, permite al imaginario social no solo construir una representación de sus condiciones de existencia sino también poner en jaque los modelos dominantes de estas figuraciones. Las ficciones delictivas que aquí abordamos configuran espacios de insurrección mediante la construcción de un discurso fuertemente anclado en el cuestionamiento de una verdad supuestamente monódica e invariable.

Las novelas de Martelli resignifican el género policial dialogando con algunas líneas de la literatura argentina. Hemos integrado en nuestro recorrido obras literarias que pueden leerse como antecedentes, y otras que aparecen como herederas de las ficciones martellianas. En esta dirección, señalamos cruces con el espionaje borgeano, que en el caso de la obra analizada representa un modo delictivo de obtención y distribución de las ganancias entre los capitales internacionales. Asimismo, recuperamos una tradición de las comunidades arltianas unidas por la abyección y la repulsión hacia una sociedad que los excluye.

También señalamos allí el eje de la traición como signo de las contradicciones arraigadas en la organización social. A su vez, recuperamos la perspectiva del complot entre delincuentes que no solo conforman alianzas locales, sino asociaciones hegemónicas en disputa y en complicidad con burocracias sindicales, fuerzas armadas y personajes que detentan algún tipo de poder. Los ensayos críticos y las ficciones de Ricardo Piglia atraviesan estas perspectivas semánticas, dando cuenta de los modos en que se configura la relación entre el género y el materialismo. Piglia prefigura, a su vez, el vínculo entre el desciframiento detectivesco del lector y la figura criminal del escritor que manipula engañosamente las técnicas del relato para activar la construcción del sentido.

Otras líneas de continuidad aparecen en la lectura del policial respecto a la simbiosis entre Estado/sectores privados y delincuentes. Esto aparece en relación a las configuraciones del *thriller* político en nuestro país, ejemplificado con la paranoica novela *El cerco*, de Juan Martini, y *Últimos días de la víctima*, de José Pablo Feinmann, o *La aguja en el pajar* y *Delincuente argentino*, de Ernesto Mallo. En este contexto, *Los tigres de la memoria* y *El Cabeza* se leen como reescritura de una sociedad delictiva y un Estado criminal en función de las lógicas de sus comunidades delictivas.

Escritores de generaciones posteriores, entre los cuales podemos mencionar a Germán Maggiori con *Entre hombres* y Leonardo Oyola con *Santería* y *Sacrificio* retoman lo más negro de esta vertiente del policial, marcando la continuidad de las asociaciones delictivas cada vez más afincadas en la complicidad o la diatriba con el poder de los monopolios políticos y económicos. El texto de Gabriela Cabezón Cámara, *Beya*, representa la corrupción policial y la complicidad de las instituciones estatales en la trata. En ese relato, la tortura y el beneficio económico obtenido de la explotación del cuerpo de la prostituta reinventa una configuración de la violencia sexual que ya aparece en *La muerte de un hombrecito*.

Un caso especial lo constituye la conexión de *Los muros azules* con la novela de Soriano, *A sus plantas rendido un león*. Ambas narraciones, publicadas el mismo año, imaginan complots internacionales y falsas revoluciones, la fuerza de estas ficciones radica en la potencialidad de descubrir las tramas del poder que configuran los modos de producción. A su vez, los dos textos hacen hincapié en el carácter contingente de estas formaciones sociales, siempre susceptibles al cambio y a la intervención de asociaciones hegemónicas que puedan o no conducir esa transformación. La novela de Martelli mencionada, a la vez, rediscute en la ficción toda una tradición de textos marxistas. Esta línea de reescritura de la teoría materialista en la literatura aparece también en la novela de Martín Kohan *Museo de la Revolución*. Mientras, la vertiente del espionaje que se despliega en *Los muros azules* continúa desarrollándose en la narrativa argentina, en textos que conectan los regímenes históricos violentos con las organizaciones delictivas al modo de *La novela verdadera*, de Javier Chiabrando.

La red de textos policiales abordada en nuestro trabajo amplía la perspectiva de una lectura del género basada en el desarrollo del delito como ideologema, que expresa las contradicciones sociales a nivel narrativo, susceptibles de una reescritura en términos del código maestro del modo de producción. Este último se entiende como un conjunto de dinámicas históricas y sociales que cruzan las temporalidades y alteran las cronologías, que revelan supervivencias de modos organizativos antiguos, configuraciones actuales del capitalismo y anticipaciones de rebeliones que ponen en cuestión dicha formación social.

Todo esto se inscribe conceptualmente sobre el fondo de la interpretación delineada por Fredric Jameson, en diálogo con algunas concepciones del tiempo aportadas por Walter Benjamin. Así, la hermenéutica materialista se recorta sobre el fondo del marxismo entendido como un método de interpretación. Tal interpretación no se concibe, sin embargo, al modo de una repetición mecánica sino más bien de un conjunto de procedimientos para el abordaje de los productos y procesos culturales, atento a sus especificidades. Además, dicha forma de lectura está orientada hacia la práctica de la transformación social, y hace hincapié en los aspectos de las obras literarias que modifican la técnica en un sentido "revolucionario".

Para esto, en primer lugar, era necesario rediscutir las tradiciones del marxismo tomando en cuenta sus fuentes, en función de reinscribir sentidos que tienen que ver con la complejización de tal paradigma teórico. La dinámica de una relación entre dominantes y determinantes, que configuran de manera compleja las vinculaciones entre instancias y prácticas, da cuenta de la imposibilidad de reducir el modo de producción a una imagen de jerarquías entre base y superestructura. En función de este objetivo, se organiza la puesta en discusión de la dinámica entre fuerzas productivas y relaciones sociales, que dialogan con el problema de las clases y del movimiento histórico, pero no pueden, bajo ningún punto de vista, reducirse a la consideración sincrónica. En este sentido, deben abordar las

maneras en que la temporalidad y la multiplicidad atraviesan el conflicto entre las distintas etapas del desarrollo social.

Categorías como las de totalidad conflictiva, mediación y género discursivo se redefinen para articular los espacios de la interpretación en diálogo con el ideologema del delito. La totalidad no es cerrada ni homogénea, aparece más bien al modo de una coyuntura que pone en juego la conflictividad, los fragmentos y las heterogeneidades, otorgándoles una significación local en la historización del modo de producción. La mediación opera no solo como bisagra entre distintas disciplinas sino también como transcodificación, poniendo en juego las posibilidades de adaptar saberes de un campo a otro. A la vez, los significados sociales del texto individual se vinculan con la idea de género, que modula una práctica social sobre el fondo de las discursividades y organizaciones más vastas de la vida cultural.

De modo que el policial, teniendo en cuenta sus configuraciones históricas, funciona como un modo de representación que articula desciframiento y delito. El delito se representa como una rama de la producción social que disemina en los textos una serie de contradicciones operativas para reescribir el modo de producción. El desciframiento alude a la construcción del discurso y nos reenvía a la concepción benjamineana de técnica literaria. La participación del lector en las dinámicas interpretativas propuestas por el texto en particular y el género, en una perspectiva más amplia, subvierte las reglas de manejo del lenguaje y da cuenta de los distintos modos de organizar los sentidos.

Es así que en nuestro trabajo podemos vincular los mecanismos delictivos con las técnicas literarias en el contexto del movimiento histórico. En función de todos estos elementos, creemos que la obra de Juan Carlos Martelli debe revalorizarse, porque pone en juego una serie de significados que conectan fuertemente las dimensiones político-sociales con los modos de construcción de los discursos literarios. Los géneros, los diálogos intertextuales, las perspectivas narrativas, las configuraciones temporales de sus novelas dan cuenta de la construcción de la literatura como espacio de reconfiguración de las formas discursivas mediante las que la sociedad se piensa y se describe a sí misma.

En este sentido, la trilogía constituida por *Gente del Sur*, *Getsemaní* y *Los tigres de la memoria* revela la trayectoria del personaje principal y narrador, Cralos, desde la juventud ligada a la rebelión social hasta su transformación en héroe de la serie negra, con todo el cinismo y la relativización de las utopías que esto significa. El pasaje por la delincuencia pirata de Cartagena lo ubica como impulsor de las traiciones que cuestionan los órdenes establecidos y vincula la anarquía de su experiencia delictiva con las posibilidades de transfigurar las relaciones de poder. La pretensión de un conjunto de intelectuales argentinos de configurar alianzas hegemónicas con la clase obrera peruana se ve traicionada por la imposibilidad de identificarse con la lucha armada campesina. De allí en adelante hay una

serie de decepciones y confusiones que ubican al personaje como un marginal incluso respecto a las consideraciones ideológicas rebeldes.

Pero si hay algo que exponen las novelas de Martelli es que la rebelión es un concepto que trasciende la simple representación imaginaria de un conjunto de insurrecciones ficcionales. Está presente en el núcleo mismo de la traición, que es el eje de las novelas *Getsemaní*, *El Cabeza* y *La muerte de un hombrecito,* porque la estafa implica, como en los relatos arltianos, un modo de revertir el orden dominante, de descubrir, desde una dimensión individual, las contradicciones de la organización social. Y todo esto tiene su correlato en el modo en que se maneja el lenguaje, ya que la mentira, el engaño y la parodia son los artilugios discursivos por excelencia que componen los pactos no respetados por los delincuentes al interior de la historia, por un lado; y las estrategias narrativas de personajes atravesados por el conflicto de la verdad en la dimensión enunciativa, por otro.

Las formas de rebelión configuradas por la guerrilla y la lucha armada tampoco implican la representación lineal de un método revolucionario necesariamente en diálogo con estos modos específicos de la transformación social. Lo central es el planteo de una asociación que supere las delictivas, que apunte al futuro y a los sentidos de la rebelión, pero de un modo desviado. En *El Cabeza* y en *Los tigres de la memoria* esta asociación aparece al final, al modo de una opción abierta hacia comunidades con objetivos a largo plazo, que rechazan la producción de ganancias –por eso en *El Cabeza* no se acepta el dinero de las armas–. En *La muerte del hombrecito*, en cambio, la alianza final reinserta al personaje célibe en el ámbito familiar ya que esta novela, ubicada temporalmente en el regreso de la democracia, exhibe un fuerte anclaje en lo institucional. Como ya señalamos, el eje allí es la transgresión narrativa, la enunciación trastrocada, el lenguaje y la autoridad narrativa en subversión e incluso la propuesta de apertura de sentidos al lector.

Las tres novelas mencionadas en el párrafo anterior ubican su historia en el territorio argentino (excepto en *El Cabeza*, donde se transitan zonas limítrofes al norte del país), mientras *Gente del Sur*, *Getsemaní* y *Los muros azules* dan cuenta de otros recorridos por el mundo. Allí la configuración económica del delito y la posibilidad de traicionarla-transformarla toman una dimensión internacional. Europa, Las Antillas, Perú, Colombia son territorios teñidos de rutas delictivas y rebeldes en estas ficciones. En *Gente del Sur*, la intención declarada del joven Cralos es la asociación rebelde, pero en las dos últimas la posibilidad de insurrección deviene de las contradicciones en el ámbito del delito. En *Getsemaní*, tiene la forma del triunfo de la traición al poderoso y cruel Juan de Orzón. En *Los muros azules* hay una insurrección que excede lo territorial, se expande hacia otros países y se apoya en los Grupos de Liberación Armada.

Esto es, hay una multitud de modos imaginarios en que se presenta la posibilidad de rebelión, en concordancia con la transgresión discursiva que recorre también en distintas modalidades todas las novelas. Todo lo cual no solo dialoga con los momentos históricos en que se insertan las

ficciones, sino también con un profundo sentido de transformación social y de la contingencia de las relaciones sociales. Las organizaciones delictivas se traicionan permanentemente porque la sociedad en que están insertas se transmuta y cambia, la organización de la vida mediante normas que combinan coerción y consenso es transgredida.

De esta manera, se permea la imaginación de nuevas posibilidades de organizar la producción de la vida por medio de la ficción. Esta es, quizás, la mayor potencialidad del género en la obra de Martelli, su fondo no es solo la detracción del capitalismo o la demostración de las injusticias y la corrupción que penetran en todos los sectores sociales, tampoco la aislada representación de un Estado criminal al modo de la crítica a las dictaduras militares. El impulso de sus ficciones de género se dirige hacia el movimiento histórico y deviene de la utilización de esta formación discursiva como una matriz de imaginación, como conjunto de procedimientos para inventar una serie de asociaciones hacia la revolución.

Queda por señalar brevemente lo que no pudo ser abordado en este trabajo y que podría continuarse indagando en futuras investigaciones. La relación de los textos de Martelli con las literaturas del yo es un punto que quedó sin profundizar aquí, aunque ha sido sugerido en nuestros análisis de *Gente del Sur* y *La muerte del hombrecito*. El trabajo con las instancias de enunciación permite problematizar la autoficción desde el punto de vista de la construcción discursiva de estas novelas, incluso en diálogo con las memorias inéditas del autor, que hemos mencionado varias veces. Otro punto que puede resultar productivo es un análisis que cruce las perspectivas del marxismo con las del psicoanálisis, cuestión que no se distancia demasiado de las dimensiones de la hermenéutica estructurada en el cruce de Jameson y Benjamin. Este abordaje debería incluir la novela *Debajo de la mesa*, organizada en torno a la transgresión lingüística y la subversión intencional del significante.

Aquí hemos mencionado también algunos rasgos experimentales de la escritura martelliana, que podrían leerse en afinidad con las obras de otros autores que producen narrativa durante las décadas de 1960 y 1970, como Roger Pla, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Sara Gallardo, Luis Gusmán u Osvaldo Lamborghini, y reelaboran, en muchos casos, el psicoanálisis en sus textos. Finalmente, un abordaje de las novelas históricas *Melgarejo*, *French y Beruti los patoteros de la patria* y *Mariano Moreno el valor y el miedo* podría reconstruir las perspectivas sugeridas aquí con las tesis de Benjamin, en relación al materialismo y sus modos de abordaje de la historia en cruce con la literatura. Pero estos aspectos señalados, y probablemente algunos más, quedan para otra ocasión. Nos hemos centrado, sobre todo, en la reescritura del policial y su relación con las configuraciones interpretativas del materialismo, que construye la perspectiva del cambio como centro del desarrollo discursivo y semántico en la literatura, apuntando a la transformación revolucionaria de lo social.

Para cerrar quisiéramos aludir al modo en que Martín Kohan relata, en *1917* (2017), los desencuentros entre las vanguardias políticas y artísticas

a partir de la conflictiva relación de Trotsky con Diego Rivera y de Lenin con Máximo Gorki. Estas dos historias se fundamentan en un conflicto que es, en realidad, un encuentro "fuera de lugar" entre los líderes revolucionarios y los artistas, entre la esfera de la acción y la de las letras (Kohan, 2017: 90).

La enigmática contienda de Rivera y Trotsky –luego de la redacción del *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*– y el desacuerdo entre Lenin y Gorki –el escritor se queja de las condiciones de vida en San Petesburgo y Lenin lo convoca a residir temporalmente a su lado– son concurrencias conflictivas, que involucran momentos contradictorios y asociaciones ideológicas traicionadas. Aluden a la construcción de los sentidos de una transformación social revolucionaria que se abre en el espacio intersticial de la interpretación mediadora entre lo social y lo artístico. Finalmente, lo significativo es el cruce de la literatura y la práctica de la revolución en este punto extraterritorial entre los textos y sus sentidos sociales. Entonces nos preguntamos ¿esa zona fuera de lugar puede ser la de la hermenéutica materialista, la de la interpretación devenida de la literatura y orientada hacia la praxis transformadora de lo social?

Bibliografía

Acosta, Leonardo, *Novela policial y medios masivos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1986.

Althusser, Louis, "Materialismo histórico y materialismo dialéctico" en *Materialismo*, *El (re)comienzo del materialismo dialéctico*, Ediciones de Pasado y Presente, Córdoba, 1972, pp. 37-65.

Althusser, Louis y Etienne Balibar, *Para leer El capital*, Siglo XXI Editores, México D. F., 2012.

Amadeo, Javier, "Mapeando el marxismo" en *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, CLACSO, Buenos Aires, 2006, pp. 53-100.

Amar Sánchez, Ana M., *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, 2000.

Amícola, José, *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2003.

Anderson, Perry, *Las antinomias de Antonio Gramsci*, Fontamara, México, 1991.

Arán, Pampa, *El fantástico literario*, Narvaja Editor, Córdoba, 1999.

Aricó, José M., *La cola del diablo. Itinerario de Gramsci en América Latina*, Puntosur SRL, Buenos Aires, 1988.

Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.

Arlt, Roberto, *Los siete locos*, Losada, Buenos Aires, 1983.

Arlt, Roberto, *Los lanzallamas*, Centro Editor de Cultura, Buenos Aires, 2005.

Badiou, Alain, "El (re)comienzo del materialismo dialéctico" en *El recomienzo*, *El (re)comienzo del materialismo dialéctico. Materialismo histórico y materialismo dialéctico. Discusión sobre el pensamiento de Antonio Gramsci*, Ediciones Pasado y Presente, Córdoba, 1972, pp. 9-36.

Bajtín, Mijail, *Problemáticas de la poética de Dostoievsky*, Fondo de cultura económica, México, 1986.

Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

Bajtín, Mijail, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2008.

Barboza, Martha, "Emergencia y configuración de la novela negra argentina durante los años 60/70", *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 2009.

Barrenechea, Ana M., "Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)", *Revista Iberoamericana*, volumen XXXVIII (80), 1972, 391-403.

Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural del relato" en *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 9-43.

Barthes, Roland, *S/Z*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004.

Benjamin, Walter, "Conversaciones con Brecht" en *Conversaciones*, *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, Madrid, 1975, pp. 137-152.

Benjamin, Walter, "Para una crítica de la violencia" en *Para una crítica, Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, edited by Eduardo Subirats, Taurus, Madrid, 2001, pp. 23-45.

Benjamin, Walter, *Escritos políticos*, Abada Editores, Buenos Aires, 2012.

Bioy Casares, Adolfo, *Plan de evasión*, Emecé, Buenos Aires, 1978.

Blanco, Hugo, *Nosotros los indios*, La Minga-Herramienta, Buenos Aires, 2010.

Bordiga, Amadeo, "Para la constitución de los consejos obreros en Italia" en *Debate sobre los consejos de fábrica*, Anagrama, Barcelona, 1975, pp. 98-124.

Borges, Jorge L., "Leyes de la narración policial", *Hoy Argentina* (1-2), 1933, 48-49.

Borges, Jorge L., "Los laberintos policiales en Chesterton", *Sur* (10), 1935, 92-94.

Borges, Jorge L., "El jardín de los senderos que se bifurcan" en *Ficciones*, Alianza, Buenos Aires, 1971

Borges, Jorge L., "Emma Zunz" en *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1997

Borges, Jorge L. y Adolfo Bioy Casares, *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Alianza , Madrid, 2010.

Borón, Atilio, "Por el necesario (y demorado) retorno al marxismo" en *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, CLACSO, Buenos Aires, 2006, pp. 35-52.

Boucheron, Patrick y Corey Robin, *El miedo. Historia y usos políticos de una emoción*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2016.

Bracamonte, Jorge, *Los usos de Marx en Jameson, en diálogo con Althusser y Balibar*, Comunicarte, Córdoba, 2012.

Bracamonte, Jorge, "Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina", *Anclajes*, volumen 19 (2) 2015, 12-23.

Bracamonte, Jorge y María del Carmen Marengo, *Juegos de espejos. Otredades y cambios en el sistema literario argentino contemporáneo*, Alción, Córdoba , 2015.

Brecht, Bertolt, "Apuntes sobre un estilo realista" en *Apuntes*, *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1973, pp. 258-276.

Cabezón Cámara, Gabriela, *Beya*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011.

Capote, Truman, *A sangre fría*, Penguin Random House, México, D. F., 2012.

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Seix Barral, Barcelona, 1985.

Carrillo, Gerardo C., "La narconovela mexicana, desarrollo, posicionamiento y consolidación en el campo literario", *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*, volumen 6, 2016, 1-25.

Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Akal, Madrid, 2006.

Chandler, Raymond, *El simple arte de matar*, Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

Cortázar, Julio, *Rayuela*, Alfaguara, Buenos Aires, 2013.

De Rosso, Ezequiel, "En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial", *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, 2012.

De Rosso, Ezequiel, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina (1990-2000)*, Liber Editores, Buenos Aires, 2012.

Di Tella, Torcuato, *La rebelión de esclavos de Haití*, Ediciones del IDES, Buenos Aires, 1984.

Drucaroff, Elsa, *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Emecé, Buenos Aires, 2011.

Eagleton, Terry, *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, 1997.

Eagleton, Terry, *¿Por qué Marx tenía razón?*, Península, Barcelona, 2011.

Eagleton, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2012.

Eagleton, Terry, *Marxismo y crítica literaria*, Paidós, Buenos Aires, 2013.

Echeverría, Bolívar, "El ángel de la historia y el materialismo histórico" en Bolívar Echeverría (Comp.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin* libro electrónico ed., México DF, 2013, P. s/n.

Eco, Umberto, *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Buenos Aires, 1993.

Fassi, María L., *Literatura y cultura. La lectura como práctica de investigación y docencia universitaria*, Brujas, Córdoba, 2011.

Feijóo, Cristina, *La casa operativa*, Planeta, Buenos Aires, 2006.

Feinmann, José P., *Ni el tiro del final*, Editorial Pomaire, Buenos Aires, 1981.

Feinmann, José P., "Estado policial y novela negra argentina" en *Los héroes "difíciles". Literatura policial en la Argentina y en Italia*, Corregidor, Buenos Aires, 1991, pp. 143-153.

Feinmann, José P., *Últimos días de la víctima*, Planeta, Buenos Aires, 2006.

Fernández Retamar, Roberto, *Calibán. Apuntes sobre la cultura de Nuestra América*, La Pléyade, Buenos Aires, 1973.

Feuillet, Lucía, *Dinero y delito, la tradición materialista en la lectura/escritura pigliana del género policial*, Alción, Córdoba, 2011.

Feuillet, Lucía, "Martín Kohan y la metaliteratura de la revolución", *Estudios* (37), 2017.

Foucault, Michel, *Los anormales*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000.

Gaido, Daniel y Constanza Bosch Alessio, "A Strange Mixture of Guevara and Togliatti. José María Aricó and the Pasado y Presente Group in Argentina", *Historical Materialism*, 2014, 217-250.

Gaido, Daniel y Cintia Frencia, *Feminismo y Movimiento de Mujeres Socialistas en la Revolución Rusa*, Adriadna, Santiago de Chile, 2018.

Gandolfo, Elvio E., *El libro de los géneros recargado*, Blatt & Ríos, Buenos Aires, 2017.

Genette, Gerard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

Giardinelli, Mempo, *El género negro*, Capital intelectual, Buenos Aires, 2013.

Giordano, Verónica, "El erotismo en las imágenes de Adán", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* (4), 2014.

Glander, Stefan, "¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?" en Bolívar Echeverría (Comp.), *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin* libro electrónico ed., Era, México DF, 2013, P. s/n.

Gonzalez, Sabrina, "Crónicas marxianas de una muerte anunciada" en *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, CLACSO, Buenos Aires, 2006, pp. 15-33.

Gramaglia, Paola, *Democracia radicalizada y lo político en Laclau*, Universitas, Córdoba, 2008.

Gramsci, Antonio, *Antología. Vol 1*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2014.

Gramsci, Antonio, *Antología. Vol 2*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2014.

Greene, Graham, *El ministerio del miedo*, Planeta, Buenos Aires, 2015.

Grüner, Eduardo, "El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek" en *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 11-64.

Grüner, Eduardo, "Lecturas culpables. Marx(ismos) y la praxis del conocimiento" en *Lecturas culpables*, *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2006, pp. 105-147.

Huebe, Leonardo, "Juan Carlos Martelli. El escritor que hizo literatura con el futuro", *Suplemento literario Télam*, 2013.

Jackson, Rosemary, *Fantasy: literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires, 1986.

Jameson, Fredric, *Marxism and Form*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 1974.

Jameson, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, Visor, Madrid, 1989.

Jameson, Fredric, *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1999.

Jameson, Fredric, *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Akal, Madrid, 2009.

Jameson, Fredric, *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*, La marca, Buenos Aires, 2012.

Jameson, Fredric, *Brecht y el método*, Manantial, Buenos Aires, 2013.

Jameson, Fredric, *Representar El capital. Una lectura del tomo I*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2013.

Jameson, Fredric, "La crítica en la historia" en *Las ideologías de la teoría*, Eterna cadencia, Buenos Aires, 2014, pp. 161-182.

Jameson, Fredric, "Marxismo e historicismo" en *Las ideologías de la teoría*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014, pp. 538-574.

Jameson, Fredric, "Prefacio a La condición posmoderna de Jean François Lyotrard" en *Prefacio*, *Las ideologías de la teoría*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014, pp. 300-314.

Jameson, Fredric, "Sobre los estudios culturales" en *Las ideologías de la teoría*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014, pp. 707-751.

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2002.

Jitrik, Noé e. a., *Historia crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires, 2000.

Knight, Franklin, "La revolución en Haití", *TALLER. Revista de Sociedad, Cultura y Política,* volumen 7 (19), 2002, 27-46.

Kohan, Martín, *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin*, Trotta, Madrid, 2007.

Kohan, Martín, *Museo de la Revolución*, Contemporánea, Buenos Aires, 2012.

Kohan, Martín, *El país de la guerra*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2014.

Kohan, Martín, "Prólogo" en *Los tigres de la memoria*, Letra Sudaca, Mar del Plata, 2016, pp. 7-11.

Kohan, Martín, *1917*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2017.

Kristeva, Julia, *Semiótica 1*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1981.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid, 1987.

Laera, Alejandra, *Ficciones del dinero*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2014.

Lafforgue, Jorge, "Prólogo" en *Cuentos policiales argentinos*, Argentina, Buenos Aires, 2003, pp. 11-22.

Lafforgue, Jorge y Jorge B. Rivera, *Asesinos de papel*, Calicanto, Buenos Aires, 1977.

Lejeune, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul S. A., Madrid, 1994.

Lenin, Vladimir I., "¿Qué hacer? Problemas candentes de nuestro movimiento" en *¿Qué hacer?*, vol. I, *Obras selectas*, IPS, Buenos Aires, 2013, pp. 69-206.

Lenin, Vladimir I., "Dos tácticas de la socialdemocracia en la Revolución Democrática" en *Dos tácticas*, vol. Tomo I (1898-1916) , *Obras selectas*, IPS

Lenin, Vladimir I., "El Estado y la revolución. La teoría marxista del Estado y las tareas del proletariado en la revolución" en *El Estado*, vol. Tomo II (1917-1923), *Obras selectas*, IPS, Buenos Aires, 2013, pp. 123-210 Buenos Aires, Ediciones IPS.

Lenin, Vladimir I., "El imperialismo, etapa superior del capitalismo" en *El imperialismo*, vol. I (1898-1916), *Obras Selectas*, IPS, Buenos Aires, 2013, pp. 479- 574.

Link, Daniel, *El juego de los cautos*, La marca, Buenos Aires , 2003.

Llamosas, Esteban, *La conspiración de los catorce*, Ediciones del Boulevard, Córdoba, 2008.

Llamosas, Esteban, *La milicia del diablo*, Ediciones del Boulevard, Córdoba, 2014.

López, Fernando, *Philip Lecoq detective. Episodio IV. Todo y nada es la verdad*, Raíz de dos, Córdoba, 2015.

López, Fernando, *Philip Lecoq detective Episodio VI. La ciudad de los deshechos*, Raíz de dos, Córodoba, 2017.

Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.

Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2011.

Lukács, György, *Historia y conciencia de clase*, Ediciones RyR, Buenos Aires, 2009.

Lunacharsky, Anatoly, *Sobre la literatura y el arte*, Axioma, Buenos Aires, 1974.

Maggiori, Germán, *Entre hombres*, Edhasa, Buenos Aires, 2013.

Mallo, Ernesto, *Delincuente argentino*, Planeta, Buenos Aires , 2007.

Mandel, Ernest, *El capitalismo tardío*, Era, México D.F., 1979.

Mandel, Ernest, *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*, Ediciones RyR, Buenos Aires, 2011.

Mariátegui, José C., *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Colección Ensayos Latinoamericanos, Córdoba, 2014.

Martelli, Juan C., *Antología de poesía nueva en la República Argentina*, Ediciones Anuario, Buenos Aires, 1961.

Martelli, Juan C., *Persona pálida*, Editorial Universitaria de Córdoba EUDECOR, Córdoba, 1967.

Martelli, Juan C., *Getsemaní*, Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1969.

Martelli, Juan C., *Gente del sur*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.

Martelli, Juan C., *El Cabeza*, Corregidor, Buenos Aires, 1977.

Martelli, Juan C., *Los muros azules*, Emecé, Buenos Aires, 1986.

Martelli, Juan C., *Debajo de la mesa*, Legasa, Buenos Aires, 1987.

Martelli, Juan C., *La muerte de un hombrecito*, Planeta, Buenos Aires, 1992.

Martelli, Juan C., *Los tigres de la memoria*, Corregidor, Buenos Aires, 1997.

Martelli, Juan C., *Melgarejo*, Perfil, Buenos Aires, 1997.

Martelli, Juan C., *French y Beruti los patoteros de la patria*, Atril, Buenos Aires, 2000.

Martelli, Juan C., *Mariano Moreno el valor y el miedo*, Vergara, Buenos Aires, 2001.

Martelli, Juan C., *La puerta equívoca*, Aurelia Rivera, Buenos Aires, 2008.

Martínez, Guillermo, *Crímenes imperceptibles*, Planeta, Buenos Aires, 2003.

Marx, Karl, *Fundamentos de la crítica de la economía política*, Instituto del libro, La Habana, 1970.

Marx, Karl, *Teorías sobre la plusvalía*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1980.

Marx, Karl, *Miseria de la Filosofía. Respuesta a la Filosofía de la miseria de P.-J. Proudhon*, Siglo XIX Editores, México D. F., 1987.

Marx, Karl, "El proceso de producción del capital" en *El proceso*, vol. 1, *El capital. Crítica de la economía política*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002

Marx, Karl, *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Colihué, Buenos Aires, 2004.

Marx, Karl, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Nuestra América, Buenos Aires, 2005.

Marx, Karl, *Introducción general a la crítica de la economía política/1857*, Siglo XXI Editores, Mexico D.F., 2011.

Marx, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, Siglo XXI Editores, México, D. F., 2013.

Marx, Karl y Friedrich Engels, *Escritos sobre literatura*, Colihue, Buenos Aires, 2003.

Marx, Karl y Friederich Engels, *La ideología alemana*, Santiago Rueda Editores, Buenos Aires, 2005.

Marx, Karl y Friederich Engels, *Obras Escogidas*, Dirección Nacional de Escuelas de Instrucción Revolucionaria, La Habana, s/f.

Masotta, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

Novack, George, Dave Frankel, y Fred Feldman, *Las tres primeras internacionales su historia y sus lecciones*, Pluma, Bogotá, 1977.

Oexmelin, Alex O., *Historias de piratas. Diario de un cirujano a bordo*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1972.

Oyola, Leonardo, *Sacrificio*, Ediciones Aquilina S. A. , Buenos Aires, 2010.

Oyola, Leonardo, *Santería*, Ediciones Aquilina S. A., Buenos Aires, 2014.

Pantsov, Alexander y Steven Levine, "The Long March" en *Mao: The Real Story*, Simon & Schuster, New York, 2007, pp. pp. 275- 288.

Pérez Zelaschi, Adolfo, *Mis mejores cuentos policiales*, Ediciones Lucanor, Buenos Aires, 1988.

Piglia, Ricardo, *Cuentos de la serie negra*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1979.

Piglia, Ricardo, La ficción paranoica, *Clarín. Suplemento Cultura y Nación*, (1991, 10 de octubre), pp. 4-5.

Piglia, Ricardo, "Introducción" en *El juguete rabioso*, Espasa calpe, Buenos Aires, 1993, pp. 9-27.

Piglia, Ricardo, *Respiración artificial*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Buenos Aires , 2001.

Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción* , Anagrama, Buenos Aires, 2001.

Piglia, Ricardo, "Lo negro del policial" en *Lo negro*, *El juego silencioso de los cautos*, La marca, Buenos Aires, 2003, pp. 78-83.

Piglia, Ricardo, *El último lector*, Anagrama, Buenos Aires, 2005.

Piglia, Ricardo, *Nombre falso*, Debolsillo, Buenos Aires, 2014.

Piglia, Ricardo, "Teoría del complot" en *Antología personal*, Fondo de cultura económica, México, 2014, pp. 99-118.

Piglia, Ricardo, *La forma inicial*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2015.

Pimentel, Luz A., *El relato. Estudio de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores, México D. F., 2014.

Pino, Miriam, *Poéticas fuera de lugar: el crimen en las literaturas del Cono Sur entre 1980-2010*, Alción, Córdoba , 2014.

Plejánov, Giorgi, "Esbozos de la historia del materialismo" en *Esbozos*, *Obras Escogidas*, Editorial Quetzal, Argentina, 1964, pp. 574-625.

Plejánov, Giorgi, "La concepción monista de la historia" en *La concepción*, *Obras escogidas*, Editorial Quetzal, Argentina, 1964, pp. 91-199.

Plejánov, Giorgi, "Las cuestiones fundamentales del marxismo" en *Las cuestiones*, *Obras escogidas*, Editorial Quetzal, Argentina, 1964, pp. 359-426.

Pons Maya, Frank, "La independencia de Haití y Santo Domingo" en *Historia de América Latina* , Editorial Crítica, Barcelona, 1991, pp. 124-153.

Poulantzas, Nicos, *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2007.

Ricoeur, Paul, *El conflicto de las interpretaciones*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2015.

Romero, José M., *Hacia una hermenéutica dialéctica*, Síntesis, Madrid, 2012.

Rotger, Patricia, *Memoria sin tiempo*, Comunicarte, Córdoba, 2014.

Saer, Juan J., *La pesquisa*, Seix Barral, Buenos Aires, 2005.

Sasturain, Juan, *Manual de perdedores*, Sudamericana, Buenos Aires, 2008.

Sasturain, Juan, *La lucha continúa*, Sudamericana, Buenos Aires, 2010.

Scavino, Dardo, Sergio Pastormerlo, y Néstor Ponce, *Literatura policial en la Argentina: Waleis, Borges Saer*, UNLP-FaHCE, La Plata, 1997.

Schwarzböck, Silvia, *Los espantos. Estética y postdictadura*, Cuarenta Ríos, Buenos Aires, 2016.

Soriano, Osvaldo, *Triste, solitario y final*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

Soriano, Osvaldo, *A sus plantas rendido un león*, Seix Barral, Buenos Aires, 2014.

Trotsky, León, "Resultados y perspectivas" en *Resultados*, *Compilación*, CEIP León Trotsky, Buenos Aires, 2006

Trotsky, León, "“El arte y la revolución” en *Literatura y revolución*, Razón y Revolución, Buenos Aires, 2015, pp. 845-852.

Voloshinov, Valentín N., *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2009.

Waliki, Andrej, *Populismo y marxismo en Rusia: La teoría de los populistas rusos. Controversia sobre el capitalismo*, Editorial Estela, Barcelona, 1971.

Walsh, Rodolfo, *Los oficios terrestres*, Ediciones La Flor, Buenos Aires, 1986.

Walsh, Rodolfo, “Dos mil quinientos años de literatura policial” en *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*, Puntosur, Buenos Aires, 1987, pp. 163-168.

Walsh, Rodolfo, *Un oscuro día de justicia, Zugzwang*, Ediciones la Flor, Buenos Aires, 2006.

Walsh, Rodolfo, *Operación Masacre*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2014.

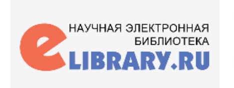
Williams, Raymond, *Cultura y materialismo*, La Marca, Buenos Aires, 2012.

Plataformas de indexación







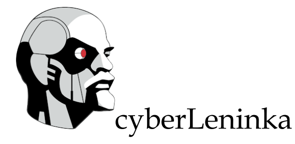





















Este libro propone un modo de interpretación de la literatura policial basado en el materialismo histórico y a partir de la categoría de delito, que aparece en los textos como una rama productora de ganancias y relaciones sociales. En las novelas del escritor argentino Juan Carlos Martelli (1934-2008) que analizamos -*Gente del Sur*, *Getsemaní*, *Los tigres de la memoria*, *El Cabeza*, *La muerte de un hombrecito* y *Los muros azules*- la transgresión se revela en la forma de "delitos organizados", instalada en lo social a partir de corporaciones delictivas atravesadas por la traición. A su vez, los mecanismos de la producción literaria pueden resignificarse interpretando alegóricamente la matriz de lectura del género policial, revelando una zona de interferencias entre la literatura y la propiedad, un conjunto de transgresiones en la red discursiva. La perspectiva de la hermenéutica materialista impulsa a abordar los objetos culturales transformando cada práctica interpretativa en un modo de confrontar la ficción con los conflictos económicos y políticos, en dirección a un conocimiento y una praxis socialmente emancipadora.

ISBN 978-956-8416-93-5